FONDO PIZZOFALCONE

NAZIONALE
B. Prov.
VI
342
NAPOLI
BIBLIOTECA
VITT. EM. III

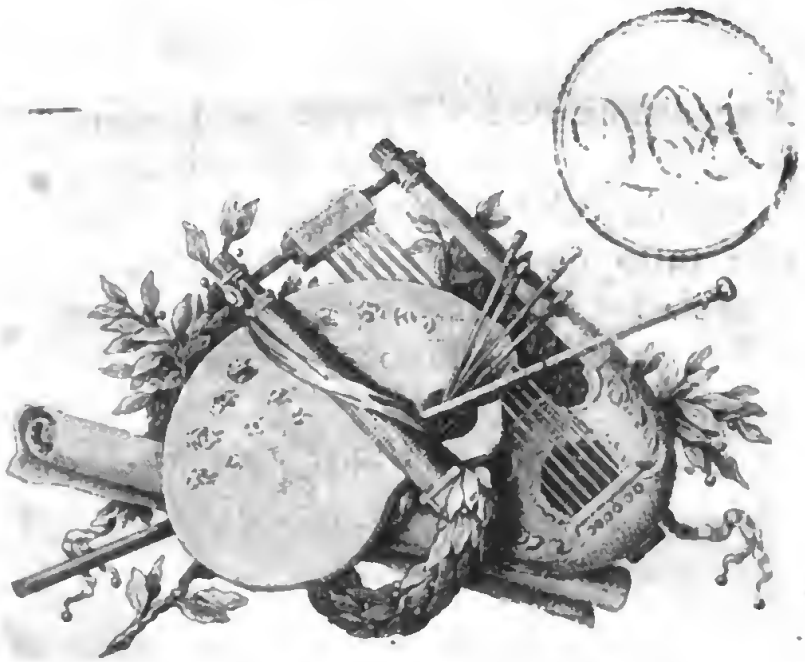
BIBLIOTECA PROVINCIALE
Palchetto 18
madio XXII
Num.° d' ordine 4

Digitized by Google

26
96-27
R. Prov.
VII
342-43

o 1618 5

OPERE
DEL CANONICO
GIOVANNI ANDREA LAZZARINI
TOMO PRIMO.



IN PESARO; M. DCCCVI.

NELLA STAMPERIA DI NICCOLO' GAVELLI
Con Licenza de' Superiori.

Arte alcuna non v' è, che porti seco
Delle Scienze maggior neccessità:
Che de' color non può trattare il cieco;
Che tutto quel, che la natura fà,
O sia soggetto al senso, o intelligibile
Per oggetto al Pittor propone, e dà.

Salvator Rosa Sat. 3.

AGL' ILLUSTRISSIMI SIGNORI

GONFALONIERE E PRIORI,

ED AI NOBILI SIGNORI

CONSIGLIERI DELLA CITTA'
DI PESARO.

ILLUSTRISSIMI, E NOBILI SIGNORI.

QUantunque alcuni, che si avvisano di vedere più sottilmente, che la comune degli Uomini portino opinione, (e potrà forse esser giusta)

che non dei meriti degli antenati, ma ciascheduno delle proprie azioni lodevoli soltanto possa vantarsi; non pertanto noi benchè sforniti d' ogni pregio nostro particolare vogliamo credere, che qualche gloria debba a noi ridondare dall' appartenere così da vicino alla B. M. del Canonico Giovanni Andrea Lazzarini Pittore, Architetto, Letterato, e Teologo di quella estimazione che ognuno sa, e sopra ogn' altra cosa piissima, e religiosissima persona, che tutti i suoi talenti (non comuni in vero) ha impiegati non nella esaltazione della sua famiglia, ma nell' esercizio dei doveri annessi allo stato di Ecclesiastico, al quale il Cielo lo avea chiamato, ed alla utilità de' suoi Concittadini, istruendo nella mirabile arte della Pittura la gioventù Pesarese, senza ricercarne giammai dalla pubblica generosità alcuno, benchè lieve, compenso. E ben voi stessi, Illustrissimi Signori, e Sapientis-

simi

simi Padri, avete avuta occasione di avvedervi di ciò, poichè poco dopo la sua morte, mossi dalle replicate istanze de' nostri Concittadini, condiscendeste a condurre con istipendio del Pubblico Erario un Professore di Disegno, che incaminasse la Gioventù nella Pittura, la quale dalle tenebre, in cui era caduta in questa Città dopo la mancanza de' Pandolfi, de' Cantarini, de' Luffoli, e de' Venanzi era stata a nuovo splendore dal nostro Zio richiamata. Ed a ciò volendo ancor noi, per quanto possiamo, contribuire, ci siamo determinati a divulgare per mezzo delle stampe alcune opere del nostro Zio rimaste nelle nostre mani, per la pubblicazione delle quali tante premure ci venivano fatte dai cittadini, e dai forastieri, e ad unir queste in un sol corpo alle altre, che in diversi tempi costretto dagli amici avea lasciato stampare. Nè dopo presa questa determinazione si

dovette lungo tempo tra noi deliberare per iscegliere a chi dovesse donarsi questo primo volume. Poichè tutte quelle opere, che qui si contengono, non essendo ad altro dirette che all' istruzione della Gioventù di questa Patria, ed avendo da Voi, Illustrissimi Signori, e Sapientissimi Padri, ricevuti noi gli eccitamenti più forti per la loro Pubblicazione, ed i mezzi per effettuarla, non potevamo di miglior nome del Vostro fregiare le prime pagine di questi Scritti, che già dall' Autor loro erano stati condannati all' obblìo, ed ora per Vostro impulso generoso compariscono alla luce del Mondo. La tenuità delle nostre fortune non ci somministra alcun mezzo, per compensare i beneficj (dei quali osiamo sperare la continuazione) onde avete ricolmata la nostra famiglia, con altro che con opere d' inchiostro; nè potendo noi trarle dal piccolo nostro ingegno, vi supplichiamo

ad accettare con buon animo queste del nostro buon Zio, che ci facciamo un pregio di presentarvi. Ed oh fossimo al pari di Lui forniti d' ingegno, e d'arte! In null' altro le penne, ed i pennelli impiegar vorremmo, che nel rendere eterna la Memoria dello zelo, col quale Voi le pubbliche cose amministrate, come Egli ben fare avrebbe saputo, e lo avrebbe sicuramente voluto, se dalle assidue disparate incombenze, nelle quali era distratto gli fosse stato permesso. Ma poichè altro offrirvi non possiamo, piacciavi di aggradire queste Opere che a Voi consacriamo, e gli Autografi delle medesime, che deponiamo nella Vostra Oliveriana Biblioteca, augurandoci, che possano servir di sprone alla colta Pesarese Gioventù, onde intraprendere coraggiosamente la carriera delle buone Lettere, e delle belle Arti, a sforzarsi di superare in esse il nostro Zio, ed a rendere sempre più illustre la Patria

nostra, unico scopo al quale dirigeva egli i suoi Studj, e le sue istruzioni.

Colla più viva riconoscenza, e colla più alta stima ci diamo l' onore di segnarci

Di Voi Illustrissimi Signori,
e sapientissimi Padri.

Pesaro 1. Maggio 1806.

Uñi, Devñi e Obbñi Servitorì
I fratelli Lazzarini.

L' EDI-

L' EDITORE.

PUbblichiamo finalmente il primo Tomo delle Opere del Canonico Giovanni Andrea Lazzarini, che ben presto sarà seguito dall' altro, se alcune delle cause fatali, che hà ritardata la Pubblicazione del primo non si framette alla Stampa del Secondo, e ne stia pur lungi il tristo augurio.

Il Cavaliere Girolamo Gavardini aveva accettate le parti d' Editore di queste opere, e siccome dotto e diligente erasi proposto di corredarle di copiose note, ed aveva cominciato ad abbozzarne alcune dopo che già era stato Pubblicato il Programma di associazione. Ma sorpreso poco appresso da lunga malattia, che nel di 20. Luglio dell'an. passato lo condusse al Sepolcro, lasciò il suo lavoro appena incominciato. Mancato questi di vita si rivolsero i Fratelli Lazzarini al Ch. Conte Marco Fantuzzi, che da poco tempo avea fissata la sua dimora in Pesaro, il quale prestatosi a secondare le loro brame, si preparava a fare un esattissimo esa-

esame di quanto vi era fra le molte carte lasciate dall' Autore, divisava quanto nel Primo Tomo poteva comprendersi, e correggeva l' Elogio, che altra volta ne aveva lasciato stampare, risoluto di non apporre commenti alle Opere del Lazzarini, protestandosi, che questi esigevano molto tempo, e cognizioni in Pittura eguali a quelle dell' Autore, dalla quale opinione la sua modestia il teneva ben lontano. Era il Pubblico in diritto di aspettarsi da un tant' Uomo, e così amico dell' Autore una squisitissima scelta delle sue opere, ed avrebbe il Con: Fantuzzi sodisfatto a quest' aspettativa, come a tante altre aveva con molta sua lode sodisfatto, se improvvisamente dopo pochi giorni di malattia non fosse partito da questa vita, lasciando a suoi amici il desiderio del suo sapere, e delle sue Virtù.

Dovevamo agli Associati render ragione del notabil ritardo di una Edizione, promessa già da più di due anni, derivato non da colpa nostra, ma dalla perdita dolorosa, che hà fatta questa Città di due Soggetti sì rispettabili.

Succeduti noi a quest' incarico quando già gli Stampatori, coi quali si erano fat-

fatte tutte le convenzioni, pressavano gagliardamente, perchè si consegnassero loro i Manoscritti, appena abbiamo avuto tempo per trascorrerli di volo, per farne una qualche scelta, e per aggiungervi alcune note, non già riguardanti i precetti della Pittura, arte, che stimiamo, ed amiamo singolarmente, ma siamo però ben lungi dal credere di poterne parlare, e molto meno a confronto di Lazzarini Pittore, e Letterato, che al dire del Chiarissimo Abbate Lanzi ne hà scritto in modo, che pochi frà gl' Italiani possono a lui paragonarsi (*) Elogio non sospetto di adulazione, perchè quantunque vivo fosse il Lazzarini, quando di lui così scriveva il Lanzi, lo credeva però già passato al numero dei più. Le nostre note dunque si restringono solo ad alcune brevi notizie di pochi Pittori di questo Paese, che fuori non sono molto conosciuti, benchè meritarebbero di esserlo. Le pochissime note dell' Autore sono state contradistinte.

Dia-

(*) *Lanzi Storia Pittorica Bassano. Tom. II. p. II. pag.* 198., *e* 449.

Diamo con questo Primo Tomo le notizie dell' Autore, che tre anni addietro dall' Abbate Lanzi furono ricercate al Conte Fantuzzi, e da quello pubblicate. Compariscono ora colle piccole aggiunte, che per ischiarire, e rettificare alcuni fatti vi aveva poste il loro Autore.

Aggiungiamo dipoi l' elenco delle Pitture, ed Architetture del Lazzarini il più esatto che si è potuto, ma devono mancarne non poche. Seguono sei Dissertazioni sue: le prime cinque riguardano la Pittura, la sesta l' Architettura, tutte da lui recitate nell' Accademia Pesarese.

La prima sull' Invenzione Pittorica comparve primieramente nella nuova Raccolta Calogeriana al T. II., fu poi ristampata in Venezia per cura di Pietro Bini Discepolo dell' Autore nel 1782. in 8., e l' anno seguente fu riprodotta in Pesaro nel libro intitolato: *Catalogo delle Pitture che si conservano nelle Chiese di Pesaro in* 8. Le altre cinque dissertazioni sono tutte inedite, nè affatto corette dall' Autore, singolarmente l' ultima, che riguarda l' Architettura. Noi non abbiamo osato porvi mano.

Per

Per supplire però a quest' ultima in qualche modo, vi abbiamo aggiunto un discorso sulla ragione dell' Architettura del Celebre Gio: Battista Passeri: crediamo, che questa non sia aliena nè dal nostro libro, nè dal nostro Autore, essendo a lui diretta dal suo dotto Concittadino; nè sarà discaro agli Associati amanti delle belle Arti di veder qui riprodotta quest' Operetta, che sta come sepolta nell' immenso Magazzino Calogeriano nel Tomo XXII. della Nuova Raccolta.

Nel Secondo Tomo si conterranno altre cose Pittoriche del Lazzarini, le sue Lettere, anch' esse quasi tutte riguardanti oggetti di Pittura, l' Elogio del Ch. Olivieri, ed alcune delle sue Poesie.

Ecco il poco che ci siamo proposti di fare, e sia a nostro carico, se male lo abbiamo eseguito, come allo Stampatore dovranno imputare i leggitori discreti tutti gli altri errori, non avendo noi preso l' assunto di sovrastare agli operaj, e nulla d' altronde avend' ommesso i Fratelli Lazzarini perchè l' edizione riesca di Comune aggradimento.

NO-

NOTIZIE

DEL CANONICO

GIO: ANDREA LAZZARINI

DI PESARO

Pittore, e Letterato.

AVendo io conosciuto, e trattato a lungo il Canonico Gio: Andrea Lazzarini di Pesaro Uomo di un merito straordinario per Religione, Dottrina, Pittura, ed Architettura, fui ricercato esporre in iscritto quanto di lui mi ricordo.

Ciò eseguisco confidenzialmente, e confusamente a solo oggetto di somministrar lumi per chi vorrà pubblicare le memorie di un Uomo, che fece molto onore a Pesaro, ed anche all' Italia.

Nacque in Pesaro li 19. Nov. 1710. da Carlo Lazzarini, e Catterina Ricci di S. Leo. Avendo genio per la Pittura si portò in Roma nel 1734., e vi si applicò

cò sotto il Mancini, non oscuro Pittore. I primi rudimenti di Pittura gli aveva già appresi in Pesaro dal Paolucci, e dal Barletta Pittori di niun credito. Egli abitava nel Palazzo Gottifredi all' Orso in una Camera ad affitto. L' Ab. Gaetano Fantuzzi, che pure vi abitava avendo trovato nel Sacerdote Lazzarini un Uomo di aurei costumi, un esemplare Ecclesiastico, studiosissimo, e intelligente nella Pittura contrasse amicizia con lui. Ciò accadde circa l' anno 1738.

Nell' anno 1741. essendo il Fantuzzi divenuto Auditore della Rota Romana, e preso avendo Palazzo, lo condusse seco, e gli diede tavola, e casa per più anni. M. Fantuzzi viveva ritiratissimo, e sempre applicato. L' unico suo divertimento era passare il dopo pranzo un' ora col Lazzarini a vederlo dipingere, e ragionare con lui di Pittura, e belle arti. Il Lazzarini pure faceva vita ritiratissima. La mattina dopo la Messa passava qualche ora nelle pubbliche librarie, dove conobbe quanto riguardava le belle arti, e studiò molto la storia relativamente a tutte quelle parti, che ponno spettare alla Pittura, Architettura, Scultura, ed

al-

altre Arti, nè mai abbandonò gli studj Ecclesiastici; il giorno sempre l' occupò nella visita di qualche Galleria, di qualche raccolta di Quadri, de' più insigni monumenti di Roma antichi, e moderni in compagnia di qualche Pittore, che aveva conosciuto nelle Accademie di disegno, e la sera si applicò nello scrivere memorie di pittura sulle osservazioni fatte nel giorno, e frequentemente nel fare abbozzi di Catechismi, istruzioni cristiane &c. &c.

Poco tempo perciò gli rimaneva per esercitarsi nella Pittura; In che ebbe parte il suo scrupolo di non farvi lucro, ma solo guadagnare annualmente qualche cosa per soccorrere la sua famiglia, che diveniva numerosa, e che quantunque civile, era in bisogni.

Stette appresso Mons. Fantuzzi fino al 1749., nel qual tempo il suddetto col consiglio, e direzione del Lazzarini fece un' insigne raccolta di Quadri di tutte le scuole. La maggior parte de' quali esiste appresso il Conte Fantuzzi. Li parenti, ed amici, ed in particolare il ch. Sig. Annibale degli Abati Olivieri importunarono tanto il Lazzarini a ritornare in Patria,

tria, che alla fine partì, e M. Fantuzzi pressato dal Cugino Olivieri lo lasciò andare. Gli procurò per altro il modo di esaminare con comodo le pitture di Firenze, Bologna, e Venezia, che tanto il Lazzarini desiderava. Dopo 6. mesi di dimora in Venezia se n' andò a Pesaro piena l' idea di Paolo Veronese, e Tiziano, e delle scuole Fiorentina, e Bolognese.

L' Olivieri l' impiegò ne' suoi studj antiquarj, e si prevalse delle cognizioni del Lazzarini per cento cose. Questi in Patria si applicò più di proposito alle cose Ecclesiastiche, e si esercitava nella predicazione, ed in particolare ne' Catechismi.

Nel 1758. accompagnò il Sig. Annibale Olivieri in Roma, ed alloggiarono appresso Monsig. Fantuzzi. In que' 5. mesi il Lazzarini rivide con trasporto le pitture di Roma, ed io, che vi era, lo accompagnai frequentemente. In occasione poi, che Mons. Fantuzzi fu fatto Cardinale, il Lazzarini fu al principio del 1760. a fargli visita, e stette con lui 6. mesi. Sempre la medesima vita. La mattina nelle Librarie, poco alla pittura, il giorno a rivedere le belle cose di Roma;

la sera a studiare, disegnare, comporre &c. Mai fece la corte ad alcuno, nè ricercò nulla per se, e sfuggì sempre di esser conosciuto, motivo per cui non fu tanto celebre come meritava. L'Ab. Carli gli offerí la Segretaria dell' Accademia di Belle Arti in Milano, coll'annua provvisione di 800. fiorini, e Casa, mà egli la ricusò come risulta ancora da un abozzo di sua lettera, che conservano li Nipoti del Lazzarini. Nel 1774. andando io a Roma per tre mesi proposi al Lazzarini di condurvelo, e fare una sorpresa al Cardinale che certamente l' avrebbe gradita. Si risolse, e ve lo condussi. Il Cardinale lo vide con trasporti di stima, e cordialità per l' ultima volta, giacchè 4. anni dopo morí. Il Lazzarini fece la sua solita vita in Roma, ed io tornai per la terza volta a fare con lui il giro di tutte le Gallerie, e raccolte di Quadri, con maggior piacere ancora, e perchè il Lazzarini si era più istrutto, e dava minuto conto del bello di tutti li Quadri, e perchè io aveva acquistata più riflessione. Due anni dopo essendo il Lazzarini andato a Forlì per collocare in una di quelle Chiese un suo nuovo Quadro

dro fu a trovarmi per qualche giorno in Ravenna. Gli feci osservare più Quadri stimati, che aveva in mia Casa. Di molti ne dichiarò li Autori, ma di due non volle assicurarlo. Uno rappresenta una Figura in ginocchio, che riguarda le interiora di un Pesce tela da Imperatore; l' altro è il Ratto di Proserpina in gran rotondo. Importunato, disse che il primo gli sembrava del Ribera; il secondo maniera de' Caracci. Esaminò tutti li Quadri di Ravenna, e scoprì nella raccolta della Famiglia del Corno sei piccoli Quadri inosservati, che decisamente disse essere di Niccolò Pussino, e per li quali mostrò un trasporto grande, essendo questi uno de' Pittori dal Lazzarini specialmente stimato. Ricevette molte finezze da Monsig. Cantoni Arcivescovo, ed avendogli fatto riflettere, che per iscarsezza di lume non potevasi ben vedere il celebre Quadro di Guido Reni nella Capella del Sacramento, gli propose una laterale fenestra, della quale gli fece il disegno, e che l' Arcivescovo fece subito eseguire. Fece in Ravenna il Lazzarini molta attenzione ai Quadri di Luca Longhi celebre Pittore, ma poco conosciuto.

Non molto dopo, cioè nell' anno 1777. fu fatto Canonico nella Cattedrale di Pesaro. Io lo rividi ogni volta, che ebbi occasione di andare a Pesaro. Dopo la morte del Sig. Annibale Olivieri, che vedeva ordinariamente due volte al giorno divenne malinconico. Lo vidi l' ultima volta nel 1796. Lo trovai ancor robusto, e vivace, ed occupato come il solito nella Chiesa, ne' libri, nella pittura, e nell'insegnare alla gioventù. Anche allora sebbene in età di 86. anni faceva ogni giorno la sua caminata di due, o tre miglia. Osservai solo, che era alquanto divenuto gibbo dalla parte destra. Egli mancò di vita nel 1801. ai 7. di Settembre, e dipinse fino a 6. Mesi prima della sua morte, che lo colpì in età di 91. anno.

Era il Lazzarini statura mediocre, sempre magro, di colore pallido, di Capello nero, di Fisonomia malinconica, e piuttosto concentrata. Da quella non traspariva nulla che indicasse un Uomo grande, e raro qual era; e molto meno, che potesse avere idee così vivaci, e conoscere tanto le grazie, ed il bello. Esaminando le sue pitture si vedrà che pochi

chi conobbero, ed eseguirono come lui il bello, e il grazioso, due cose, che si sentono, e conoscono, ma non si definiscono. Fù di salute robusta, nè altro soffrì, che delle frequenti micranie, che egli attribuiva all' olio cotto, e a qualche colore, de' quali doveva far uso nella Pittura. Solo quando si trovava in Osimo nel 1767. a dipingere co' suoi scolari l' Abside di quel Duomo soffrì una lunga, e mortale malattia. Di vitto era parco sommamente, anche quando non potè ricusarsi di andare a pranzo da qualcuno. Non conobbe, anzi disprezzò sempre il lusso, e morbidezza. Parlava con un certo stento, e con molta riserva. Ma aveva idee chiarissime, e che con ugual chiarezza spiegava, ed alle occasioni era eloquente, immaginoso, fluido, piacevole, vivace, ed anche allegro. Familiarmente, e cogli amici era allegrissimo, ma di quella allegria desunta dal vero ridicolo, che avesse un oggetto morale, e qualche volta scherzevole, e sempre semplice, e che ora non si trova più. Fu caritatevole, ed umano, impegnatissimo ad istruire la Gioventù nella Religione, e nelle Scienze, e per la sua

Patria ebbe un vero trasporto. Non fu soggetto a ira, o la represse. Lo vidi solo accendersi, quando si trattava di novità contro la Religione Cattolica, e de' nuovi più liberi costumi.

Nelle scienze Ecclesiastiche era molto istruito. Aveva fatto li suoi corsi di Teologia, e Morale, e andava coltivandole. Nel 1748. gli fu offerta una delle più considerabili Parrocchie della Diocesi di Pesaro, che egli rifiutò. La Storia Sacra, ed Ecclesiastica le studiò sempre; conosceva il diritto Canonico, e non poco si applicò agli studj di controversie, specialmente recenti. Conosceva assai bene tutte le parti della Filosofia, e in particolare le fisiche. Aveva piena cognizione degli Autori Classici, e de' Poeti Latini, e Italiani, onde potè riuscire anche buon Poeta. Se le di lui rime furono alquanto stentate, per mancanza di esercizio, erano però immaginose, e ripiene di vezzi, e leggiadria. Tale frà le altre si è una alle stampe in occasione delle nozze di una Nipote del Sig. Annibale Olivieri Contessa Teresa Machirelli, col Conte Antonio Asclepi. Studiò molto la Storia profana di tutti i Secoli, e Nazioni;

ni; siccome le arti, e le antichità. In somma fu un Uomo quasi universale.

In genere di Pittura, se non può annoverarsi fra' più celebri Pittori, lo si deve certamente fra li più dotti, ed istruiti; e forse non ve ne fu alcuno per questa parte simile a lui. Per altro anche fra le sue pitture vi sono Opere singolari, e di un massimo e raro pregio. La disuguaglianza della sua maniera deve attribuirsi a due cause. La prima al poco tempo, che si esercitò nella pittura, essendosi osservato, che non vi si applicò mai più di due, o tre ore al giorno, e non smepre, oltre le vacanze di feste, di viaggi, di villeggiature ec. Già dissi che questo suo scarso lavoro derivò da scrupolo di non potere come Ecclesiastico lucrar più di ciò, che poteva servire ad un onesto, e necessario soccorso alla sua Famiglia. Aggiungerò, che egli era più trasportato a studiare, insegnare, e dirigere, che a dipingere. La seconda, e principal causa della sua disuguaglianza nelle maniere di dipingere fu il trasporto ed entusiasmo, che prendeva ora pel bello di un pittore, ora pel bello di un altro, e che per qualche tratto di tempo desideravа

rava di assomigliare. Esaminando li diversi Quadri del Lazzarini potrà facilmente un intelligente riconoscere di qual Pittore in allora il Lazzarini era ripieno. A tal proposito mi ricordo, che avendo una volta il Cardinale Fantuzzi acquistato col consiglio, e sentimento del Lazzarini un Quadro del Baroccio rappresentante l' incontro della B. V. con S. Elisabetta, che conservo, gli fece riflettere, che il Baroccio aveva usato nello scuro delle Carni l' azurro. Il Cardinale non se ne sapeva persuadere. Il Lazzarini glie lo dimostrò in fatto nel Quadro, che in allora dipingeva, sebbene non avesse mai fatto prova di tal maniera. Ne restò talmente contento, che per qualche tempo ne fece uso. Dipoi trasportatosi per altro Autore lo lasciò.

Non ostante però queste disuguaglianze, in fondo il Lazzarini ebbe uno stile suo. I suoi lavori furono diligentissimi, e finiti. Ciò non di rado produsse un' aria di secco ne' Quadri grandi. Ne' paesi il Lazzarini ebbe uno stile uniforme, e superbissimo. Non vi è paese di lui, che

sia suscettibile di alcuna critica (*). Riguardo al disegno pochi difetti si trovano nelle Opere del Lazzarini. Egli conosceva, che questo era la base, e fondamento della Pittura, e vi si esercitò sempre, nè voleva, che li suoi scolari maneggiassero li colori, se non dopo essersi esercitati nel disegno più anni. La parte più disuguale nel Lazzarini fu il colorito. Nelle sue Opere si trova questo di più maniere. Può però avervi avuto parte ancora la qualità de' colori falsificati de' quali egli si lamentava tanto; lo che lo indusse a studiare questa materia ancora, ed a fare da se medesimo alcuni colori. Quasi tutte le sue Opere hanno il raro pregio della immaginazione, e verità; nè di esservi cosa, che non sia ragionata, e fondata sulla Storia, e cognizioni di ogni genere.

Una delle più insigni sue pitture è il Quadro da Altare nella mia Capella di Gualdo Diocesi di Rimino fatto nel 1747.

Egli

(*) *Un bellissimo Paese del Lazzarini è posseduto, e diligentemente custodito dal Sig. Conte Odoardo Macchirelli uno de' pochi che conoscono i pregj di sì fatte cose.*

Egli è tutto sul gusto di Rafaele. La Madonna siede sovra un piedestallo fra due Colonne Corintie circondate da un panno pavonazzo, che ne forma una specie di Trono. La Madonna in aria dolce, e affabile tiene una Corona in mano da consegnare al Figlio Bambino, che ne tiene un' altra, e che scende un gradino per porla sul Capo di S. Catterina Egiziaca, che stà riverente alla destra del piedestallo. Non può idearsi fisonomia più bella e graziosa di questa Santa. Ella è una bellezza greca. Dietro la medesima vi è la rota istromento del suo martirio, ed un Angelo che tocca il taglio de' ferri dentati, onde far conoscere la qualità del martirio. Più addietro vi sono ruine di Tempj, e Fabbriche Egiziane. Questa Santa era la titolare della Chiesa. A sinistra del Piedestallo stà a ginocchioni il B. Marco Fantuzzi, che fu Compagno del B. Gio: da Capistrano nella riforma de' Francescani; e per cui è destinata l' altra corona d' Oro, che tiene la B. Vergine in mano, non essendo ancora stato canonizato. La fisonomia del B. Marco è ilare, e quasi in estasi. A lui vicino è un Angelo dell' Apocalis-

se

se con libro, e spada in mano. La figura è decisamente Rafaellesca. Da quella parte vi è la veduta di un immenso, e bellissimo Paese a perdita d' occhio. Sembra, che il Pittore in questo volesse dimostrare la patria del Beato, che fu Bologna col dipingere le grandi, e fertili pianure Bolognesi, il Reno, e gli Apennini Toscani. Il piedestallo è di marmo con basso rilievo esprimente un fatto della Sacra Scrittura analogo alla rappresentanza. Avanti il medesimo vi è un pavimento a marmi di più colori, sul quale siedono scherzevolmente due putti uno indicante un marmo nel quale stà scritto *nolite diligere Mundum* frequente motto del B. Marco, e l' altro tiene in mano un rottolo di papiro nel quale sono scritti a caratteri Copti li atti di S. Catterina. Questo quadro nulla si risente di secco.

Contemporaneamente mandò un Quadro d' Altare per la Chiesa di S. Sebastiano di Savignano. Rappresenta questo la comparsa di Gesù Bambino a Sant' Antonio di Padova nella sua Cella di notte. Bella è la figura di Sant' Antonio, più bella quella del Bambino, bellissimo il Paese di notte, che si vede dalla fenestra

della

della Cella, illuminato dalla Luna. Ma avendo voluto, che la luce in una Cella oscura derivasse dallo splendore del Bambino Gesù in contrapposto della luce della Luna, ciò non gli riuscì pienamente. Questa idea gli riuscì meglio in un piccolo quadro rappresentante il Presepe, in cui il nascente Bambino nella grotta oscura dà luce alla Madonna, e a San Giuseppe, e gradatamente ad alcuni Pastori accorsi, e più lungi al Bue, e giumento. Questo Quadro lo conservo tuttora.

Un' altra delle insigni pitture del Lazzarini è la copia del famoso quadro di Rafaele rappresentante la S. Famiglia, che esisteva in Pesaro appresso ad un' altra Famiglia Olivieri. Tutti gl' intelligenti la decisero similissima all' originale, e più compita del medesimo. Questo insigne Quadro lo conservo anch' esso. Un' altra Copia, ma di un genere novissimo fece il Lazzarini. Nel 1760. andò col Cardinale Fantuzzi, dall' in allora Monsignor Luigi Valenti, dipoi Cardinale, a vedere l' insigne raccolta di Quadri fatta già dal Card. Silvio Valenti di lui Zio. Sopra tutti lo fermò la famosa Maddalena del Correggio giacente, e meditando un libro;

che

che la Regina Elisabetta di Spagna aveva donato al Cardinal Silvio quando colà era Nunzio. Richiese il permesso di esaminarlo per qualche ora. Vi tornò il giorno seguente, e fisso, ed immobile lo contemplò per tre ore. Ritornato a Casa del Cardinal Fantuzzi disse, che egli aveva talmente fissa in mente questa Maddalena, che voleva tentare di farne la copia senza rivederla. Di fatti vi si applicò subito, e contro il suo solito vi dipinse più giorni senza appena uscir di Casa. In quindici giorni fu compito il lavoro. Si portò a confrontarlo, e si trovò perfettamente simile al quadro di Monsignor Valenti, a riserva di un dito di una mano, che alcun poco diversifica, e di qualche piega nella veste. Siccome poi nell' Originale o non vi era paese, o si era annerito, il Lazzarini, che supponeva vi fosse stato, volle nella sua Copia aggiungervelo, e alla sua maniera inarrivabile. Io conservo tutt' ora appresso di me questo raro monumento di sforzo dell'umana fantasia, e di valore del Lazzarini.

Altri Quadri fece pel Cardinal Fantuzzi che conservo. Fra questi, due di tela da Imperatore rappresentanti il ripo-

so

so in Egitto, e il battesimo nel Giordano. Non si può vedere cosa più bella, e più vera di que' due Paesi. Nel primo vi sono gli alberi di palma, e ruderi Egiziani, nelle grandi pianure in parte allagate dal Nilo. Nel secondo un lungo corso del Giordano fra colli, e boschi. Le figure ancora sono per se medesime senza eccezione. Ma a qualcuno sembrò, che fossero riuscite troppo grandi, e non restassero in proporzione coi Paesi. E' da riflettersi però, che questo difetto fu comune, e forse inevitabile a tutti que' Pittori, che vollero dipingere figure in Paesi di grande estensione. Le vicende, a cui fu soggetta la mia Famiglia, non mi permisero salvare altri due Quadri del Lazzarini. Uno piccolo in cui è rappresentato al vivo un piatto di porcellana con Fravole, ed una caraffa di cristallo con fiori, e rose. L' altro è un Santo con Croce, e tre putti. Ma questa é un' opera delle più secche del Lazzarini, sebbene non manchi di pregj. Conservo però due piccoli Quadri del suddetto rappresentanti al vivo uva, pere, e fichi da ingannarne anche gli uccelli; siccome due piccoli paesi del Pussino, ne' quali

volle

volle il Cardinal Fantuzzi vi dipingesse qualche piccola figura allusiva a fatti della S. Scrittura. Ma il Lazzarini quasi che si vergognasse di por mano nelle opere di tanto autore li dipinse così oscuri, che appena si distinguono.

Dipinse anche nella mostra di un Orologio a torre il Padre Eterno, che crea il Sole, e la luna. L'idea è Rafaellesca e felicemente eseguita, ed esiste presso li eredi del fu Conte Pietro Rasponi di Ravenna. Conservo però appresso di me 24. piccoli ovati, metà del Lazzarini, metà di M. Menglard pittore di qualche nome, specialmente per le Marine. Erano giovani ambedue in Roma, ed amici. Il Lazzarini celiava sempre col Menglard, e gli diceva, che li Francesi difficilmente riuscivano a dipingere figure, nelle quali non si conoscesse la Madama, e il Monsieur. Mons. Fantuzzi propose loro di farne prova in questi piccoli Ovati, rappresentanti fatti della S. Scrittura. Il Menglard fece ogni sforzo, ma in quelli di Lazzarini sembra vedere le pitture di Rafaele nelle Loggie Vaticane.

Il Lazzarini fu curioso di esperimentare ogni maniera, e modo di pittura. M.

Fan-

Fantuzzi aveva acquistato una camera di Quadri Fiammenghi rappresentanti Libri, Musei, Istrumenti Musicali &c. Glie ne mancava uno da tre palmi per accompagnarne un altro. Il Lazzarini lo eseguì felicemente. Per quanto mi ricordo rappresentava alcuni libri, ed un Cristo di metallo su di una Croce di Ebano situata quasi in fianco del Quadro non senza sforzo d' intelligenza, e disegno. Questo quadro alla morte del Cardinal Fantuzzi passò in mano di Mons. Callisto Marini per memoria del Cardinale, e del Lazzarini suo Zio Materno. Questa varietà di genio del Lazzarini derivò dal non essersi egli attaccato più ad una, che ad un' altra scuola, ma aver sempre ammirato, ed essersi vivamente trasportato ora pel bello dell' uno, or dell' altro non solo de' Pittori classici, ma anche de' subalterni, e quasi ignoti, ne' quali trovò alle volte delle opere singolarissime, che per qualche tempo gli richiamavano la sua attenzione. Quando si parlava con lui di Pittori tanto si conosceva trasportato per Gianbellino, ed altri antichi, quanto per Rafaele, Giulio Romano, Buonaroti, Correggio, Annibale Caracci,

Do-

Domenichino, Pietro da Cortona, Paolo, Tiziano, Pussino &c. &c. quanto per li Pittori di secondo Ordine; ed anche per qualche opera di quelli di terza, e quarta Classe. Non perchè non distinguesse il diverso merito di ciascuno, ma perchè ammirava quel bello, quel nuovo, quel singolare, che era in ogni uno. Niuno più di lui conobbe la Storia de' Pittori, e de' loro pregj, e la varietà delle diverse scuole, e ne rendeva esattissimo conto, senza che però ne precipitasse il giudizio, sul quale fu riservatissimo, e cauto. Non parlarò delle molte pitture fatte dal Lazzarini per più Paesi, specialmente per Pesaro, frà le quali alcune ponno passare per Capi d' Opera, e tutte di somma, e forse non mai giunta a quel punto intelligenza, perchè nè tutte le vidi, nè tutte le ho presenti. Dirò solo di qualcuna, di cui ne conservo memoria.

Due Quadri egli fece per Federico II. Rè di Prussia commessigli dall' Algarotti. Il Lazzarini ad impulso dell' Olivieri pubblicò nella raccolta di Opuscoli del Calogera la sua dissertazione prima sulla Pittura. Ella ebbe un grande in-

contro, e cominciò il Lazzarini ad uscire da quella oscurità in cui lo ritenevano la sua modestia, e la sua vita ritirata. L' Algarotti dopo letta questa Dissertazione volle di persona conoscere l' Autore, e li suoi Quadri, anzi si ha motivo di credere, che leggesse le altre Dissertazioni inedite del Lazzarini sulla Pittura, e ne facesse uso nelle sue Opere. Allora gli diede la commissione, che il Lazzarini felicemente eseguì. Uno rappresenta Cincinnato chiamato dall' aratro alla Dittattura. La Casa Rustica Romana; una Campagna di quelle descritte da Varrone, e Columella; Cincinnato, che torna dal Campo affaticato; la di lui famiglia sorpresa; li due Consoli, o Senatori; il loro Carro &c. &c. tutto rapisce, e sembra all' osservatore di trovarsi nei tempi Romani. L' altro rappresentava la presa di Siracusa, e la morte di Archimede. Situò Siracusa parte sul Monte, e parte sul Mare. L' ornò di Tempj, Basiliche, Teatri, Portici &c. di quel più esquisito gusto di Architettura Romana, e Greca, che ben conosceva il Lazzarini. Si vedeva il celebre Porto, e la Flotta Romana in mare sulla sinistra della

Cit-

Città, ed alla destra un Paese ridente ed ameno. Archimede era situato fuori di una Porta della Città, nella spiaggia marittima vicino ad un antico edificio diruto, ed appoggiato sopra un torso di Colonna segnando con una bachetta sull' arena una figura geometrica, tutto immerso nella spiegazione di quella. Al di dietro del medesimo una truppa di soldati furibondi usciti dalla Cittá lo assalgono, ed uno di essi gl' immerge il ferro nelle spalle. Questi due Quadri riscossero uno straordinario applauso. Sembravano miniatura, tanto erano finiti; nè in essi risaltò quel secco, e quasi manierato che alle volte si vide in Opere del Lazzarini per averle volute troppo finire. L' Autore medesimo fu talmente contento di questa sua Opera, che dipoi la ripetè con qualche piccola variazione, e sono oggi presso i Signori Machirelli.

Grande incontro ebbe un Quadro d' Altare, ch' egli fece pel Duomo di Rieti, rappresentante il Martirio di Santa Barbara, e che fu inciso in Rame. Gli Atti di quella Santa Martire dicevano, che gli fu tagliata la gola. Il Lazzarini dunque rappresentò la Santa in

una positura tutta nuova, giacchè il Manigoldo invece di tagliargli la testa dalla parte delle spalle, glie la taglia dalla parte della gola. Due opere grandi dell' Ab. Lazzarini furono la pittura dell' Abside del Duomo di Osimo, che egli co' suoi scolari felicemente eseguì, e felicemente descrisse in una relazione, che fu data alle stampe. (*) Avendo in quest' opera dipinti varj marmi antichi, merita attenzione l' accordo de' medesimi, cosa generalmente poco conosciuta, ed avvertita da chi diresse gli ornamenti di marmi di varj colori. L' altra si fu il volto della Sagristia de' Monaci Camaldolesi in Pesaro eseguito anch' esso da lui coll' ajuto de' suoi scolari. Mirabili in questa sopra tutto sono le figure a chiaroscuro, delle quali prese l' idea da quelle che sono nei basamenti, o zoccoli delle Camere dette di Rafaele nel Palazzo Vaticano.

Molte cose poi del Lazzarini racchiude in Pesaro il Palazzo Olivieri, ora Machirel-

(*) *Tanto il Quadro di S. Barbara, che le Pitture dell' Abside di Osimo, in oggi assai patite, furono incise in Rame.*

relli. Sua è la pittura a fresco nella volta della Scala. Sue le pitture, ma coll' ajuto dei suoi scolari nell' Atrio avanti la Cappella, siccome gli ornati a grottesco in una vicina Camera, e suo qualche quadro, ed anche alcune pitture in Majolica. La più bell' Opera è la galleria, dal Lazzarini disegnata, ed in parte dipinta coll' ajuto dei suoi scolari. Nella volta si rappresenta la fondazione di Pesaro, con tutti li riti Gentileschi, che si praticavano nelle fondazioni delle Città, ed in più luoghi vi sono emblemmi allusivi ai pregj di quella Città. Dai due lati vi sono due gran Quadri dipinti dal Lazzarini, uno rappresentante Pesaro sacro, l' altro Pesaro profano. Anche l'Architettura della Galleria, li busti, gli ornati, e la distribuzione, e qualità de' marmi furono disegno del Lazzarini. Ma restò malissimo soddisfatto nella esecuzione riguardo ai colori dei Marmi fatta in tempo di sua assenza. Questi marmi non erano veri, ma di scagliola rappresentante il Marmo. Erano bravissimi li professori Imolesi, che la travagliavano; ma essi non conoscendo il conveniente accordo dei colori dei marmi, li cambiarono

a loro capriccio, nè eseguirono gli ordini, e disegni del Lazzarini.

Quando fu in Roma a visitare il Cardinal Fantuzzi in occasione della di lui assunzione alla Porpora, discorrendo fra essi delle pitture grottesche ritornate allora in moda propose il Cardinale al Lazzarini l' idea di esperimentare questo gusto con idee sacre. Il Lazzarini ne fece subito due disegni all' aquarello, che avendo moltissimo incontrato li fece il Cardinale incidere in Rame dal celebre Volpato. Questi poi io diedi alla Biblioteca Olivieri di Pesaro, dove era conveniente, che rimanesse questa memoria ancora del Lazzarini.

Egli non fu solamente Pittore, ma fu anche Architetto. Molti dei suoi Quadri lo dimostrano. Anche qualche fabbrica fu fatta col suo disegno. Vi è qualche cosa del suo nel cortile del Palazzo Olivieri. Il Palazzo Mazzolari in Pesaro fu disegno del Lazzarini, ed altri ve ne devono essere. Io conservo il di lui disegno di una facciata interna di un Giardino molto bella. La Città di Pesaro si prevalse della di lui Opera per ristaurare il Fonte di Sajano. Nelle di lui Carte hò

ri-

ritrovato la seguente Iscrizione di Carattere del Sig. Annibale Olivieri.

Saiani . Fontis . Venam
Natvra . Pvrissimam
Splendore . & . Rigore . Gratissimam
Cvivs . Conceptacvlvm
Popvlea . Radice . Conclvsvm
Pene . Iam . Dilabi . Videbatvr
Senatvs . Pisavr.
Civivm . Commodo . Salvbritati . Vrbis
Prospiciens
Continendarvm . Scatvriginvm . Cavsa
Opere . Lateritio . Circvmsepsit
Svbstrvctione . Mvnivit
Lacv . & . Salientibvs . In . Vsvs . Pvblicos
Erogavit
Paschali . Card . Aqvavivio
De . Aragonia . Praes . Prov . Met.
Franc. Jo. Bapt. F. March. Petrvtio
Carolo . Jo. F. C. Mazzio
And. Fabr. F. Co.Ondedeio
Carator. Aqvar. Pvbl.
Io . Andrea . Lazzarinio . Architect.

Altra Opera conservo del Lazzarini. Il Cardinal Fantuzzi aveva fatto acquisto di un Cristo grande di metallo dorato dell' Algardi. Vi fece fare una Croce di legno del Brasile, ed un piedestallo dello stes-

so legno, e lo pose sul Tavolino della sua Camera. Venuto una volta il Lazzarini a Roma quanto lodò il Cristo, altrettanto biasimò il piedestallo. Il Cardinale lo pregò di fargliene un disegno. Prontamente lo eseguì fondandolo sulla vera Architettura, e vi aggiunse varj ornati, che furono eseguiti in metallo dorato. Fattosi questo piedestallo, o base, che riuscì magnifico parve al Lazzarini, che la Croce riuscisse troppo alta, e che essendo il Cristo assai grande non convenisse accorciarla. Ideò perciò, e disegnò una Maddalena piangente, che abbracciava la Croce. Piacque moltissimo al Cardinale l' idea, onde fece fare il modello in creta sotto la direzione del Lazzarini, indi gettarlo in metallo, che fu poi dorato, e così riuscì un magnifico monumento, nè scomparirono le forme del Lazzarini in competenza, e confronto di quelle dell' Algardi. (*)

Ma

(*) *Per disposizione Testamentaria del Co: Marco Fantuzzi questo Crocefisso diviene proprietà del Capitolo della Metropolitana di Ravenna.*

Ma il Lazzarini non fu solamente buon Pittore, ed Architetto, e forse il Principe degli intelligenti nella Pittura, ed Architettura, ma fu un formale letterato, e ciò che è ancor di più, rese queste belle Arti una scienza letteraria. Ciò dimostrano evidentemente le sue Dissertazioni sulla Pittura nelle quali vi sono idee nuove, e principj ragionati, ed uno stile fluido, espressivo, ed anche elegante. Lo stesso dimostra la sua relazione delle Pitture nel Duomo d' Osimo, e l' altra delle Pitture di Pesaro. Sarebbe stato desiderabile, che ugualmente avessero veduto la luce le altre sue Dissertazioni sulla Pittura, ma non riuscì ad alcuno di fargliele stampare ancorchè le avesse finite. Naturalmente appresso li suoi Eredi deve rimanere qualche altro scritto meritevole di veder la luce, poichè egli scrisse non di rado delle sue idee in più materie. (*) Mi ricordo, che quando fu introdotta, o rinnovata una fabbrica di Majolica in Pesaro, desiderando egli, che riuscisse della maggior perfezione

(*) *Sono appunto quelli Scritti, che ora si stampano.*

ne studiò, e fece molti saggj, ed esperienze, e scrisse qualche memoria sopra le diverse terre per comporla, le forme, le vernici, e sopra tutto riguardo a' colori, e pittura, ed io in Roma più volte l' accompagnai alla fornace de' Mosaici, dove si fece istruire della composizione di que' colori, dei gradi di fuoco, che li variavano, e fece più esperienze di sua invenzione, o di combinazione sù di quanto aveva letto anche in questo genere.

Meritava il Lazzarini miglior fortuna, e più estesa opinione. Dico più estesa, poichè quanti lo conobbero non potevano averne di maggiore. Ma egli fu di un carattere riservato, e solitario, che la sua somma pietà, e grado Ecclesiastico gli fecero maggiormente concentrare, nè si curava per nulla di ricchezze, onori, &c. &c. Li due suoi protettori non furono, che il Cardinal Fantuzzi, ed il Sig. Annibale degli Abbati Olivieri: Il primo all'incirca era del carattere del Lazzarini. Il credito pubblico giustamente meritato di amministrazione di giustizia, di costumi antichi, e di dottrina, lo condussero sollecitamente al Cardinalato. Allora fu tra-

scu-

scurato dal Governo, al quale forse pesavano li stretti principj di giustizia nelle materie politiche, ed economiche; ed il pubblico, che non era più da lui giudicato, non ne ebbe che una languida venerazione, e quasi lo dimenticó. Il Fantuzzi senza impieghi, senza relazioni, senza brighe, e non curante di figurare, non potè giovare al Lazzarini, come desiderava, nè impiegarlo come si conveniva ad utile pubblico.

Più a proposito sarebbe stato l'Olivieri, come Uomo di maggior fuoco, ed impegno, e con qualche relazione. Ma egli era lontano da Roma, ed aveva trasporto per Pesaro. Viveva col Lazzarini, lo consultava nei suoi studj antiquarj, e diplomatici, conferiva sopra tutto ciò, che si poteva fare a vantaggio di Pesaro, e si compiaceva, che Pesaro possedesse un Uomo così grande, e che la gioventù, e le belle arti col di lui mezzo tanto ne acquistassero.

I più distinti frà i suoi Scolari furono nella Pittura Pietro Tedeschi da lungo tempo stabilito in Roma, Pietro Bini stabilito in Venezia, Ottaviano Coli dimorante in Rimino, Carlo Paolucci che morì

rì poco dopo il Maestro, Placido Lazzarini suo Nipote, e Gio. Battista Consoli attualmente pubblico Professore di Disegno in Pesaro. Nell' Architettura poi istruì molti, ma sopra gli altri si è distinto Tomaso Bicciagli Pesarese vivente, che molto ha operato in Patria, e fuori.

Questo è quanto mi ricordo del Can. Gio: Andrea Lazzarini, di cui non sò risovvenirmi senza una straordinaria venerazione; e questo ho scritto frettolosamente senza altri riflessi, che quelli che derivavano dalla memoria, e da quanto mi suggeriva il mio sentimento, e la mia opinione.

ELENCO DELLE PITTURE

DEL CANONICO

GIO: ANDREA LAZZARINI

1. UN Cristo Morto. Primo quadro che dipinse senza Maestro. Esiste presso i suoi Nipoti.
2. Lo Sposalizio di Sara pel Conte Luigi Ronconi. Fú il primo Quadro che dipingesse in Roma.
3. Quadro grande d' Altare nella Chiesa de' Conti Fantuzzi in Gualdo presso Savignano Diocesi di Rimino rappresentante la Beata Vergine, il Bambino Gesú, San. Catterina, ed il B. Marco Fantuzzi.
4. S. Antonio di Padova col Bambino Gesù in cella, di Notte con finestra, che lascia vedere il lume di luna, in Savignano nella Chiesa de' Minori Osservanti.
5. Un Presepe di Notte presso il Conte Fantuzzi nel 1751.
7. Due Quadretti Rappresentanti uva, fichi, e pere presso li suddetti.
8. In una Mostra d' Orologio da Torre il Padre Eterno che crea il Sole e la Luna con paese presso gli Eredi del Conte Pietro Rasponi in Ravenna.
9. In un' altra Mostra d' Orologio da Tavolino, un Beato con putti, e prospettiva appresso il Conte Fantuzzi.
10. La Nascita della B. Vergine. Quadro d' Altare presso il Conte Marco Antonio Ginanni in Ravenna: l' autore il dipinse nell' età di 75. anni.
11. La Beata Vergine Annunziata. Esisteva nella Chiesa di Campagna delle Monache Tavelle di Ravenna.
12. Copia della Sacra Famiglia di Rafaele d' Urbino presso il Conte Giuseppe Fantuzzi in Bologna.
13. Copia fatta di memoria della Maddalena del Co-

reg-

reggio della Gallerìa Colonna presso il Sudetto attualmente in Pesaro.

14. Riposo in Egitto)
15. Battesimo nel Giordano) presso il sudetto.

29. Quattordici piccoli Ovati con fatti di Sacra Scrittura. Presso il sudetto. Un Beato con Croce, e tre Putti. Presso il Marchese Salucci in Toscana.

30. La Beata Battista Varana in Rame pel Sig. D. Alfonso Varano. S. Venanzio in Rame pel sudetto.

31. Cincinnato chiamato dall'aratro alla Dittatura.

32. La Morte di Archimede nell' Assedio di Siracusa, di questi havvi una replica in Casa Machirelli. Di commissione del C. Algarotti pel Re di Prussia.

36. L' Abside del Duomo d' Osimo dipinta dal Lazzarini coll' ajuto de' Scolari.

37. La Volta della Sagrestia de Monaci Camaldolesi in Pesaro, coll' ajuto de' suoi scolari.

38. La piccola Galleria del Palazzo Machirelli, già Olivieri nella quale sono rappresentati gli Uomini Illustri di Pesaro, con Paesi, marine, Architetture, dipinta coll' Ajuto de' Scolari.

39. Agar pittura a fresco nella volta della Scala del sudetto Palazzo.

40. Cameta del sudetto Palazzo dipinta a grotteschi coll' ajuto come sopra.

41. Fondazione di Pesaro ed altre Pitture nella Volta della Galleria grande del Palazzo Olivieri Machirelli coll' ajuto de' Scolari.

42. Pesaro Cristiano, e Pesaro Gentile due Quadri a olio nella stessa Gallerìa. Il secondo il compì nell' età di 84. anni.

44. Un Quadro d' Altare in S. Maria Maddalena di Pesaro all' Altar Maggiore rappresentante la detta Santa che va al Sepolcro colle altre Marie le quali trovano l' Angelo che gli dice *Surrexit non est hic*, e addita loro Cristo già risorto.

45. Un Quadro parimente nella detta Chiesa a mano manca entrando in Chiesa, che rappresenta un riposo in Egitto.

46. Altro Quadro nella detta Chiesa a mano dritta rappresentante S. Benedetto che riceve sotto la sua disciplina S. Mauro, e S. Placido.
47. Mosè esposto sul Nilo per la Contessa d' Ollonne in Venezia.
48. S. Emidio per S. Salvatore in Lauro in Roma.
49. S. Barbara nel Duomo di Rieti, inciso dal Campanella.
50. Una Sacra Famiglia. Quadro d'Altare in Fuligno.
51. Uno Stendardo Grande per Fuligno. Da una parte la B. Vergine che intercede dal Divin Figliuolo la liberazione di Foligno da diversi flagelli. Dall'altra parte S. Leonardo che libera un carcerato.
52. La Manna del Deserto. Per la Capella del Ss. Sacramento in Foligno.
53. La Cena in Emaus. 1751. altro Quadro d' Altare in Foligno.
54. Un Riposo in Egitto pel Card. Spinelli Arcivescovo di Napoli 1752.
55. La Manifestazione dell' Angelo Rafaele ai due Tobia per la Monaca Guarnieri di Osimo in più Quadretti.
56. Un Quadro d' Altare per la Chiesa degli Agostiniani d' Ancona rappresentante alcune Sante Vergini, e Martiri.
57. S. Vincenzo. Quadro d' Altare per la Chiesa de Dominicani di Fano.
58. Ss. Dominicani per la stessa Chiesa. Quadro della stessa Grandezza in Fano.
59. Una Flagellazione di Cristo presso il Sig. Pietro Santi di Rimino.
60. Un S. Mauro che guarisce un Infermo per la Chiesa de' Monaci Cassinensi in S. Giovanni in Marignano Diocesi di Rimino.
61. Tre Quadri per li Sig. Salvini in Faenza.
64. S. Paolo, che spiega un passo delle sue lettere a S. Tommaso d' Aquino. Quadro d' Altare per la Chiesa de' Domenicani di Forlì.

65.

65. Un Riposo in Egitto per la Casa Asclepi in Macerata.

66. S. Paolo che riprende S. Pietro in Rame, per D. Alfonso di Vorani.

67. Diversi Quadri pel Cardinale Pozzobonelli: in Milano.

68. Due Quadretti in Tavola. Uno rappresentante la B. Vergine, l'altro S. Margherita da Cortona pel Senator Quirini in Venezia.

70. Una B. Vergine ed altri Quadri per D. Ridolfo Varano in Ferrara.

71. Un' Assunta per la Casa Begni di Monte Cerignone.

72. Un' Annunziata. Quadro d' Altare per la Chiesa Cattolica di Aleppo.

73. Tre Ovati pel Coro delle Monache di S. M. Maddalena: uno S. Acacio Martire, l'altro S. Romoaldo, ed il terzo S. Teresa.

76. Un Quadro per la Chiesa dell'Ospitale di Pesaro.

77. S. Giuseppe da Copertino. Quadro d' Altare a S. Francesco di Pesaro.

78. Le Glorie della Beata Michelina a fresco nella stessa Chiesa.

79. Il Profeta Daniele nel lago de' Leoni, ed il Profeta Abacuc portato dall' Angelo per li Capelli a recarsi il Vitto. In Casa Gavardini in Pesaro a fresco, nella volta di una Stanza.

80. La Partenza della B. Vergine col Bambino, e S. Giuseppe per l' Egitto. Pel Card. Pasquale Aquaviva.

81. Il Battesimo di Gesù Cristo: Quadro d' Altare nella Metropolitana d' Urbino.

82. La B. Serafina a piedi del Crocefisso donata dal Sig. Arcidiacono Paltroni al Capitolo d' Urbino.

83. Una Sacra famiglia per la Casa Staccoli d'Urbino.

84. Quattro Quadri della B. Vergine ad uso delle Missioni, una pel P. Pintus Gesuita; altra per Cingoli, altra per li Missionarj di Monte Baroccio, ed altra pel Dott. D. Bartolomeo del Monte.

88. La

88. La Trasfigurazione di Gesù Cristo sul Taborre per la Chiesa dell' Eremo di Monte Corona.
89. Altro Quadro per l' Eremo di Monte Giove.
90. Tre Quadri nella Chiesa del Seminario di Pesaro, il primo S. Carlo che comunica S. Luigi Gonzaga, il secondo la Concezione, il terzo S. Nicolò che libera il fanciullo dalle mani del Saraceno.
93. La Madonna per Monte Filotrano 1797.
94. L' Arcangelo Raffaele con Tobia, che prende il Pesce per l' Av. Orlandi in Teroi 1759.
95. Il Redentore mezza figura, nella Chiesa del Porto.
96. Il Ritratto d' uno di Casa Zanucchi presso il Sig. Francesco Zanucchi.
97. La Sibilla Eritrea.
98. La Concezione pel fu Monsignor Terzi Vesc. della Penna, in oggi in Casa del Sig. Niccola Paglicci di Pesaro.
99. Un Quadro rappresentante S. Francesco Saverio in Chiesa Parrocchiale di S. Giacomo in Pesaro.
100. La Madonna Addolorata in Casa Giovannini in Urbino.
101. Una Sacra Famiglia presso il Sig. Can. Bellenzoni in Urbino.
102. Un Quadretto coll' Archangelo Raffaele, e Tobia pel Conte Raimondo Santinelli, che il donò ad una Monaca in Cagli.
103. Un S. Pasquale nella Contemplazione del Ss. Sacramento pel fu Monsignor Beni, adesso in Casa del Cav. Beni di Gubbio.
104. Una Madonna col putto che dorme, ed anche S. Anna pel sud. Cav. in Gubbio.
105. La B. Vergine col Putto per l'Oratorio domestico di Casa Catani.
106. Un Arcangelo Raffaele con Tobia nella Chiesa Parrocchiale di S. Cassiano, in piccolo.
107. Una Giuditta piccolo Quadro in Casa Almerici.
108. Una Madonna detta del Buon Consiglio in casa del Sacerdote D. Giuseppe Raffaelli.

109. Tre Quadri nella Chiesa di S. Catterina in Pesaro. Il primo la Madonna col Bambino che Sposa S. Catterina: l'altro S. Tomaso d' Aquino che studia a piè del Crocefisso le sue questioni: l' altro la B. Vergine col Bambino che dà il Rosario a S. Domenico, ed a S. Catterina da Siena.

112. Un Quadro alle Monache Agostiniane d' Urbino di S. Maria della Bella rappresentante una Madonna regalata dal Lazzarini a Suor Rita Marini sua Nipote.

113. Un Ritratto di un Sig. Polacco.

114. Altro Ritratto d' una Fanciulla di Casa Mosca.

115. Un Gesù Cristo che consegna le chiavi a S. Pietro, in Casa Mosca.

116. Un Bambino che riposa. In Casa Puppi Zinnanni in Pesaro.

117. Un Archangelo Raffaele nella Chiesa di San Giacomo in Pesaro.

118. Un Paesetto con un Riposo di M. V. presso il Sig. C. Odoardo Machirelli.

119. Due Paesini. Uno con un riposo, l' altro con S. Giovanni Evangelista nell' Isola di Patmos. In Casa Machirelli.

121. Un Riposo replica del Quadro di S. Maria Maddalena. Appresso li Sig. Conti Machirelli.

122. Un Quadro rappresentante la Sacra Famiglia, in Casa de' Nepoti.

123. Una S. Teresa rapita in Estasi nella Contemplazione del Mistero della nostra Redenzione in Casa Antaldi già Santinelli.

124. Gli Angeli che compariscono ad Abramo, piccolo Quadretto in Casa Machirelli.

125. Un Quadro nella Cappella di Casa Ciacchi fatto dall' Autore in età di 84. anni.

126. Un Quadro d' Altare della Confraternita di S. Antonio Abbate, rappresentante S. Antonio Abb. S. Paolo Primo Eremita, e M. Vergine da lui inventato, ed in parte dipinto nell' età d' anni 90.

Il resto finito dal Nepote Sig. Placido sotto gli occhj del Zio.

127. Un abozzo di un S. Gio: Battista seduto nel Deserto in Casa Machirelli.

128. S. Gio. Battista che rimprovera Erode, ed Erodiade che accenna volersi vendicare, ultima sua Opera non finita, presso i suoi Nepoti.

129. Un Quadro con Libri, e Crocefisso presso Monsignor Marini Nepote dell' Autore.

130. Un Quadretto con fiori, e fragole pel Marchese Salucci.

Diversi Quadri per Monsignor Vignoli Vescovo di Carpentrasso.

Diversi Quadretti pel Sig. Conte Garampi di Rimino.

Alcune Majoliche da lui dipinte in Casa Machirelli.

S. Paolo nell' Isola di Malta disegno a penna squisitissimo presso i suoi Eredi.

Diversi altri disegni presso i medesimi.

Due Grotteschi Sacri da lui inventati, ed incisi da Volpato.

Diversi modelli in Creta di Figure, di teste, e di ornati fatti in diverse occasioni.

ARCHITETTURE ED ORNATI.

1. LA Chiesa dell' Ospitale di Pesaro.
2. L' Antica Chiesa di S. Decenzio fuori di Pesaro rinovata mantenendo la forma delle antiche Basiliche.
3. Il Seminario in Pesaro.
4. La Sagrestia de' Monaci Camaldolesi di Pesaro.
5. La Chiesa delle Orfane in Pesaro.
6. La Chiesa delle Zoccolette in Pesaro.
7. Il Casino a Pantano pel Conte Raimondo Santinelli che in oggi appartiene alla Famiglia Antaldi.
8. La Chiesa di S. Anna nel medesimo luogo.
9. La Fonte di Sajano.
10. Il Deposito del Sig. Annibale Olivieri nella Chiesa di S. Giacomo Pesaro.
11. Il Portico interno, Portone, ed altri pezzi nel Palazzo Machirelli.
12. Le due Gallerie, e diversi ornati nel suddetto Palazzo.
13. Il Palazzo Mazzolari in Pesaro, quale però non fu eseguito esattamente.
14. La Mensa dell' Altar Maggiore di S. Maria Maddalena di Pesaro.
15. La Mensa dell' Altar Maggiore della Chiesa Cattedrale di Pesaro, come anche il Pulpito, ed i Coretti.
16. Il Disegno d' un Cortile interno presso i Sigg. Conti Fantuzzi.
17. L' ornato di una Statua nel Giardino di S. Martino de' Sig. Gavardini di Pesaro.
18. Un Piedestallo con Colonne per una Statua del Giardino della Nobil Casa Mosca a Caprile.
19. L' Urna di S. Terenzo Martire Protettore di Pesaro in Duomo.

20. I Candelieri della Cattedrale di Pesaro.
21. Il Reliquiario che si porta processionalmente per S. Aldebrando in Fossombrone.
22. Il Disegno del Catafalco de' Morti pel Duomo di Pesaro.
23. La facciata de' PP. Domenicani di Pesaro pur troppo non eseguita.
24. Il Disegno d' un Portone Antico pel Giardino del Barchetto in Pesaro.
25. Disegno pel Palazzo Ginnesi d' Imola non eseguito.
26. La Fenestra nella Capella del Ss. Sagramento della Metropolitana di Ravenna.
27 Disegno e Progetto di una nuova Cattedrale in Pesaro presso i suoi Eredi.

INDICE.

Dedica Pag. III.
Avviso dell' Editore Pag. IX.
Notizie dell' Autore scritte dal Conte Marco Fantuzzi Pag. XIV.
Elenco delle Pitture del Canonico Lazzarini Pag. XLV.
Elenco delle Architetture, e degli Ornati Pag. LII.
Dissertazione I. sull' Invenzione Pag. 3.
Dissertazione II. sulla Composizione Pag. 47.
Dissertazione III. sul Disegno Pag. 78.
Dissertazione IV. sul Colorito Pag. 114.
Dissertazione V. sull' Espressione Pag. 145.
Dissertazione VI. sull' Architettura Pag. 190.
Della ragione dell' Architettura discorso di Gio: Battista Passeri Pag. 225.

DEL SIG. CAMILLO ZAMPIERI

ALL' AUTORE

SONETTO.

VEdrai sdegnarsi teco la Pittura
(Io tel predico) Lazzarin preclaro,
Se col pensier sovvertirai del paro
La mano a disegnar la mia figura.

Tu pien d' idea solo celeste, e pura
Oggetto aver non puoi men grande, e chiaro.
Lascia l' impresa; che il valor tuo raro
Rivolgendosi a me troppo s' oscura.

Pur se affetto ti sprona a farmi eterno,
Fallo; ma giacchè il puoi, deh pingi ancora
Con il sembiante il sentimento interno.

Sicchè chiunque volgerà talora
A contemplar il colorito esterno,
Intender possa quanto il cor t' onora.

RISPOSTA DELL' AUTORE

SONETTO.

DEa dell' estro Reina, alma Pittura,
Deh perchè non puoi darmi un sì preclaro
Valor, che quale a un volto, anche del paro
Allo Spirito, e al parlar doni figura?

Di Camillo all' immago unir la pura
Mente vorrei, e il canto suo sì chiaro,
E le tenere grazie, e il pensier raro,
Che al gentil Veronese il nome oscura.

Vorrei portarla a volo indi all' eterno
Coro; e a quei carmi un non sentito ancora
Avrebbe Apollo invido moto interno.

Ma se da lei vibrasse i rai talora
Sua Virtù, vincerìa quel volto esterno
Quanta turba di Dei lassù si onora.

DIS-

DISSERTAZIONI
SULLA
PITTURA

Dicemus . . . . de pictura arte quondam Nobili, tunc cum expeteretur a Regibus populisque, & illos nobilitante, quos esset dignata posteris tradere.

Plin. L. XXXV.

DISSERTAZIONE I.

SULL' INVENZIONE

detta nell' Accademia Pesarese l'anno 1753.

IO crederei di far troppo torto alla gentilezza, ed alla coltura degli animi vostri, eruditissimi Accademici, se volendo io ragionarvi questa sera della Pittura, mi estendessi ad iscusare la scelta di questo argomento, sul timore, che voi lo consideraste mal convenire ad un luogo, ove solamente scientifiche questioni con tanta erudizione, e con sì maturo criterio si odono trattare. Guardimi il Cielo, che io sospettassi potersi trovare in così dotta Adunanza una di quelle rozze, e barbare Anime, che non conoscendo punto il pregio di sì bell' Arte, nè altro vedendo in essa, che il material lavoro di stender colori sù di un muro o d' una tela, l'accomunano coi più vili meccanici mestieri. Credo anzi, che in luogo sì degno, ove di tanto in tanto voi vi radunate a farlo risuonare dei vostri leggiadri Carmi, sarà bene accolta un' Arte, che non meno, della Poesia sua sorella, è parto di una celeste Musa, la quale ponendo in vista

dell' ardente immaginativa di quegli spiriti, ch' ella invade, tutte le visibili bellezze dell' universo, e con un dolce rapimento nella loro contemplazione immergendola, inspira poscia ad essi quel grande, e generoso ardire, per cui s' innalzano ad emular la natura, ed a formare quelle belle imitazioni delle opere sue, che sempre sono state, e saranno agli animi colti, e gentili lo spettacolo più maraviglioso, e più giocondo. Con tutta la fiducia dunque introduco, o Signori, questa sera la Pittura fra voi ad essere oggetto del vostro consueto Letterario trattenimento, e materia del mio discorso: e lasciando a parte ciò, che spetta o alle laudi di essa, o alla storia di coloro, che la professarono, entrerò piuttosto a dirittura nell'arte stessa, e ricercando ciò, che costituisce il buono e il bello, ond' essa é pregevole, prenderò a dir qualche cosa intorno all' imitazion del vero, nel che l' essenza di quest' arte consiste, e poscia ad esaminar la prima sola delle quattro sue parti, cioè la Pittorica Invenzione, riserbando ad altro tempo (se avrò più la sorte di dover fra voi ragionare) le tre altre, cioè la Composizione, il Disegno, e il

Co-

Colorito. Non aspettate però, che io venga a dirvi cosa alcuna, che nuova vi abbia da giugnere, e che voi stessi, anche senza alcuno studio, col solo vostro natural buon gusto non possiate meglio di me sapere, che sarebbe stoltezza ed arroganza la mia, se pensassi di venire qui ad altrui istruire. Dirovvi anzi con ogni candore, che dalla gentilezza, che usate in ascoltarmi, e dal vostro rispettabile sentimento sopra ciò che son per dirvi, ho mira di trarre per l' esercizio della Pittura il mio particolar vantaggio. Anch'io sin dalla mia più tenera infanzia cominciai, non so come, a sentir il caldo di un estro lusinghevole, che m' invitava ad imitar sulle carte ciò, che nel visibile di più bello, e piacevole allora agli occhj miei appariva, e quasi cercandomi in ciò il mio pueril trastullo, posi incautamente, e da principio senza alcuna guida, il piede sulla carriera di un' arte, in cui a pochi è dato di toccare la meta. Mal conoscendone la difficoltà, e prendendone solo misura dall' ardore e dal piacere, m' innoltrai sempre più, e alla fine (per quanto mi permise il mio principale e pressantissimo dovere di un'

altra più santa, e più sublime vocazione) donai alla Pittura qualche parte degli anni miei. Allorchè ne cominciai a scuoprire l' immensa malagevolezza, per non ritirarmi dall' impegno, dovei pensare a superarla; e mettendomi a tal effetto ad osservar le opere dei più eccellenti Pittori, mi formai sopra di esse alcune leggi, che potessero regolarmi, e rendermi alquanto più piano, e più sicuro il mio forse troppo baldanzoso cammino. Queste leggi, piacciavi, o valorosi Accademici, che io questa sera al vostro dotto giudizio sottoponga, affinchè io possa, o più sicuramente valermene, se voi le approverete, o metterle in non cale, se a proposito non vi parranno.

La Pittura, non meno che la Poesia, ha per oggetto il vero, della cui naturale semplicità, e purezza ella è tanto gelosa, che qualora lo vede anche leggermente tocco dall' artifizio, quasi bellezza prostituita, e violata le diventa oggetto odioso, e indegno delle sue imitazioni. Così per esempio una pianta o un boschetto, cui la forbice del giardiniero ha ridotto a rappresentare un' altra figura, o a serpeggiare sul terreno in varj tor-

tuo-

tuosi giri, senza che una fronda si avanzi più fuori dell' altra: ovvero una chioma necessitata dal ferro, e dal fuoco a tenere in ordinanza sí rigorosa la sua arricciatura, che un solo capello dalla fila non esca: oppure un abito sforzato dalla moda a star così duro, e disteso, che più una tavola che un panno rassembri; sono cose così avverse, e repugnanti all' indole della Pittura, che nulla più. Ella intanto, lasciandole di buona voglia al gusto depravato di quei deboli Cervelli, che il lor diletto ci trovano, con quel genio possente, e generoso, con cui non sa avvilirsi a contraffar l' artifizio, ma solo è stimolata ad emular la natura, ama d' imitar nella pianta, e nel bosco la naturale intralciatura dei rami, il leggiero, e pieghevole frappeggio delle frondi, e le ritorte, e nodose piegature dei tronchi: nella chioma il ravvolgimento accidentale e rinfuso delle annella, e la mossa in loro del vento, che ci scherza: e nel panno l' andamento libero, e lo sfarzo copioso delle pieghe, gettate in cento guise dal vario muovimento, e dalle differenti forme delle membra, su cui si aggirano.

Il Vero dunque puro, e spogliato di

ogni artifizio è il proprio oggetto della Pittura. Non peró ogni sorta di vero, egualmente che la Poesia, ella prende ad imitare; ma sol tanto il più scelto, il più bello, e il più capace ad eccitar nello spettatore maraviglia, e diletto. Da ciò, a mio credere, ha origine quel modo di parlare, per cui, allorchè si vuol lodare una bella Pittura, dicesi, che l' oggetto dipinto sembra vero, e allorchè si vuole un bel vero lodare, dicesi, che sembra una Pittura: ond' è, che non meritano laude di Pittori coloro, che o non imitano il vero, o non lo imitano in ciò, che ha di più mirabile, e di più dilettevole. Fra i primi entrano i Manieristi, cioè coloro, che alterano il vero, sia ciò nelle forme, o nelle mosse, o nel modo di aggruppar gli oggetti, o nel panneggiare, o nei partiti del chiaroscuro, o nel colore, o in qualsivoglia altra cosa. Lisippo (*) quel celebre Scultor della Grecia, cui solo era lecito ritrarre in marmo il grande Alessandro, studiando da giovanetto sotto il Pittore Eupompo, interrogò una volta il suo Maestro, qual fosse il miglior Autore, alla maniera di cui dovesse attenersi: addi-

tan-

(*) *Plin. lib.* 34. *c.* 8.

tandogli esso i veri oggetti, e le persone sparse per le piazze, e per le contrade, Eccoti, gli disse, il miglior autore, in cui tu debba specchiarti: la natura ti pone sotto gli occhj la più bella maniera, che tu possa seguire. Pure ciò non ostante bisogna credere, che anche nella Grecia, e sino nei primi lumi dell' Arte apparisse qualche volta il manierismo; mercechè Plinio (*) riferisce, che Eufranore Istmio avendo dipinto un Teseo, nel vederne un altro fatto dal famoso Parrasio disse: *Theseum apud Parrhasium rosa pastum esse, suum vero carne*: col qual motto credo io, ch' egli intendesse di tacciare di manierato il Teseo di Parrasio, come impastato di una carnagione più di color di rosa che di vera carne, qual era il suo. E che tale sia il senso di quell' espressione di Eufranore, ne conferma la mia opinione anche il giudizio di uno (*a*) dei nostri eruditissimi Accademici, che da me pregato del suo sentimento, ha creduto quel passo di Plinio, forse scorretto, doversi emendare: *Theseum apud Parrhasium rosa pactum esse* (in ve-

(*) *Lib.* 35. *c.* 11.

(*a*) Il Chiarisſ. Sig. Annibale degli Abati - Olivieri, il quale in un suo biglietto al Lazzarini su questo proposito, giudica, che quel *pactum* derivi dal verbo *pango*.

voce di *pastum*) *suum vero carne*. Da questo vizio di manierare il vero fu quasi rovinata la Pittura dopo la mancanza della scuola di Rafaello, allorchè prevalendo coloro, che portarono all' eccesso la grande per altro e terribile maniera di Michelangelo, cominciarono senza quello studio, che una tal via ricercava, a metter fuori, o nelle mosse certi storcimenti di vita assai strani, o nell' ignudo certi muscoli formati (come dicono con un termine basso ma espressivo) a pagnottelle, o nel colore un tinteggiar falso, o altre simili stravaganze contrarie a ciò, che fa la natura: sinchè vennero al mondo i non mai abbastanza lodati Caracci, che sbandite queste false maniere, la Pittura ristorarono, e nella primiera dignità riposero. Piacesse però al Cielo, che anche ai giorni nostri, per diverse cagioni, che non istarò a rammemorare, non fosse di nuovo una sì bell'arte da simil male infettata, e che la voglia di vedere la pompa dei bei colori, e il soverchio fracasso dei gran contrapposti, non tirasse ormai tutto il Mondo a compiacersi della di lei rovina! Sarebbe desiderabile, che qualche grande Ingegno sorgesse, che ri-

ripigliando le vie già smarrite di un Rafaello, di un Tiziano, di un Correggio, dei Caracci, e di altri simili, un'altra fiata ripulitala dal fuco, e dalla falsità, la sua semplice, pura, e naturale bellezza le restituisse.

L' altra classe di quei Pittori, che in ordine all' imitazion del vero vanno fuori di strada, sono i Naturalisti, cioè coloro, che imitano il naturale senza alcuna scelta, o sia con tutto ció, che vi è di triviale, e di difettoso; privi perciò di quel buon gusto e fino discernimento, che mostrò Zeusi nella già nota e famosa Elena da lui dipinta a quei di Crotone, secondo Tullio, o secondo Plinio a quei di Agrigento nel tempio di Giunone Lacinia, in cui per unire tutte le bellezze, come sapete, le scelse, e raccolse da cinque le più avvenenti Donzelle di quel paese. Intorno a che convien notare, che la Poesia, e la Pittura hanno per professione amendue il perfezionar la natura; e per questo motivo (*) *Pictoribus, atque Poetis Quidlibet audendi semper fuit aqua potestas*; imperciocchè dovendo essi rappresentarla, non qual' è in se stessa, ma quale dovrebb' essere, anno la

(*) *Horat. in Art.*

la libertà di toglierle, e di aggiugnerle, di darle più questa, che quella faccia, come loro più aggrada, affine di farne un estratto del suo maggior bello, che immaginare si possa. Chi è, per esempio, che non s' innamori della vita pastorale, nel sentirla descritta nell' Egloghe di Teocrito, e di Virgilio? Ognuno direbbe certamente, che se v' ha felicità nel Mondo, ella era senz' altro ristretta frà i Pastori di Arcadia. E pure chi pensa da senno, sa bene per gli stenti ed incomodi, che quella vita accompagnano, andar la faccenda tutta al contrario. Ma l' arte del Poeta raccogliendo solo quel tanto, che vi è, o vi potrebb' essere di dilettevole, ne forma un oggetto, che porge tanto piacere ed allettamento. Or chi altrettanto non sa fare nella Pittura, emendando ciò, ch' è nel naturale d' ingrato, e spiacente, ed unendo solo ciò, che vi è, o vi può essere di perfetto, non può sperare di suscitare nello spettatore que' dolci effetti di maraviglia, e di diletto, che lo sorprendono, ed incantano.

Ma, perchè i vizj del Manierismo, e del Naturalismo risultano piuttosto nelle altre tre parti della Pittura, che in quella del-

l' In-

l' Invenzione, di cui debbo principalmente parlare, perciò intorno ad essi non mi estenderò in questo discorso di vantaggio. Non è però, che anche a questa prima parte non appartenga di fare un' esatta scelta di ciò, che può nel vero di più mirabile accadere. Anzi il pregio appunto della Pittorica Invenzione consiste nell' introdurre nel Quadro tutto il più peregrino delle umane azioni, e delle circostanze, che le accompagnano, e tutto ciò in somma, che può dare maggior campo al Pittore di adempiere i suoi tre doveri, ch' egli ha comuni coll' Oratore e col Poeta, e che sono il principal suo fine, cioè d' istruire, di dilettare, e di muovere lo Spettatore. Per qual via dunque egli possa questo suo fine ottenere, e con quali e quante riflessioni egli debba creare, ed esporre sul Quadro i concetti della sua mente, affinchè il pensiero, o sia l' invenzione meriti laude, ora brevemente diró, secondo quel tanto che io penso, e secondo le osservazioni da me fatte, specialmente in Roma sulle opere maravigliose, che ivi si trovano de' più eccellenti Autori. Intorno alle quali peró io non potrò, dottissimi Accademici, se

non

non parlarvi col solo, e semplice ajuto della memoria, giacchè prima del mio ritorno in Patria io non credea di poter meritar l' onore di dover di loro fra voi ragionare, mercechè in tal caso con qualche più diligente attenzione, che a questo effetto avessi fatto sopra di esse, avrei forse ora con che dare miglior risalto al loro pregio, e con che spiegarmi più giustamente, e più esattamente intorno a ciò, che son per dirvi.

L' Invenzione Pittorica dunque spicca principalmente nella rappresentanza di un qualche fatto; imperciocchè in certi Quadri, e specialmente in quelli, che ornano i sacri Tempj, ne' quali si mettono insieme le figure di più Santi, che vissero già in tempi assai lontani gli uni dagli altri, e che in conseguenza non anno, e non possono avere relazione alcuna frà loro, nè alcuna azione rappresentare, la Pittura non ha in che far mostra della sua prima e principal parte, qual è l' Invenzione. E intorno a ciò mi sia permesso il dire, esser bensì lodevolissima la pietà di que' Fedeli, che tai soggetti ai Pittori commettono, i quali anno la mira in tal guisa di moltiplicare il culto di

più

più, e più Santi, a ciascuno de' quali per l' angustia delle Chiese non sempre si può un altare apposta fabbricare; ma dico altresì, che apporterebbe agli animi cristiani maggior profitto per l' istruzione, e maggiore eccitamento per l' imitazione, l' aver sotto gli occhi, oltre le semplici immagini, anche le gesta, per le quali que' Sacri Eroi anno meritato di essere sugli altari venerati. Così i loro Quadri avrebbero tutta la dignità, che loro compete anche secondo l' arte della Pittura, per dover eglino essere principalmente ciò, che disse Aristotele della Tragedia *imitatio non hominum, sed actionis, & vitæ*. Nel Quadro dunque, non meno che nella Tragedia, e nell' Epopea, v' à ciò ch' è azione principale, ed azione accessoria. La principale siccome vien suggerita dalla storia, non sempre porge per se sola molta materia alla fantasia di creare; ma la maggior forza della sua produttrice fecondità si manifesta, e si raggira per ordinario intorno alle azioni accessorie, le quali in gran parte costituiscono il modo, con cui la principale si fa.

La prima riflessione per tanto, che cade sopra il pensiero di un Quadro, è quel-

la, che intorno al Poema propose Flacco ai Pisoni (*) *Sit quodvis simplex dumtaxat, & unum*: Cioè a dire, che le azioni accessorie, i siti, ed ogni altr' oggetto del Quadro abbiano tal connessione coll'azione principale, che insieme con essa formino un solo tutto, o sia una sola rappresentanza; di modo che un solo sia il fatto, un solo il luogo, e un solo il tempo di ciò, che si rappresenta. In proposito di che è affatto contrario a questa unità, e perciò biasimevole, l' uso di coloro, specialmente de' nostri antichi, (fra i quali si conta ancora alcuno de' più grand' uomini,) che in un solo stesso Quadro fanno comparire in diversi piani di veduta più e più differenti azioni di un qualche Personaggio, che rappresentano. Così il gran Polidoro da Caravaggio, uno dei più sublimi, e fecondi ingegni, che abbia avuto la Pittura, e che io stimo non inferiore ad alcuno, in un bellissimo Paese, ch' egli in Roma nella Chiesa di s. Silvestro a Monte Cavallo sul muro di una Cappella dipinse insieme con Maturino suo compatriotta, e condiscepolo nella Scuola di Rafaello, introduce tutta la vita, e i fatti di Santa Maria Mad-

(*) *In Art.*

Maddalena, facendo in un piano un superbo edifizio, sotto il cui portico si vede la cena del Fariseo, e la Maddalena, che unge i piedi a Cristo Signor nostro: in un altro la Santa, che ai piè del Signore ascolta la sua parola, e Santa Marta, che si querela di esser lasciata sola nel ministero: in un altro l'apparizione, che le fa il Signore al Sepolcro: in un altro piano la Santa, che fa penitenza in una Caverna aperta nel fianco di una rupe: nell' aria la medesima elevata dagli Angeli alla contemplazione delle cose celesti: in somma una quantità di fatti l' uno diverso dall' altro, e in diversi luoghi, e in diversi tempi accaduti. Ma siccome il costume di così fare è affatto abolito, almeno presso coloro, che pensan giusto, così senza fermarmi in ciò di vantaggio, dico, che per questa unità non si dee già intendere, che ogni figura ed ogni cosa rappresentata debba aver le mani nell'immediato esercizio della primaria azione; ma basta, che abbia qualche relazione agli aggiunti delle persone, del fatto, del fine, del tempo, del luogo, degli antecedenti, dei conseguenti, o di altra simile cosa, che all' universa-

le azione appartenga. Così in un Quadro, che dipinse per un Personaggio Inglese il mio ottimo Maestro Francesco Mancini (cui la nostra Provincia può a ragione fra gli altri suoi grand' uomini annoverare, e del cui merito ho tutto il piacere di poter fare e per gratitudine, e per giustizia in così dotta Adunanza onorata menzione,) rappresentando Nerone, che con finto rispetto, ed amore accompagna la Madre Agrippina al lido del mare nel Porto d' Anzio, sotto colore di rimandarla con una Nave al di lei Palazzo di Bauli verso il Lago Lucrino, ma in realtà con ordine ai Marinaj di sommergerla (ció che poi per altro accidente non accadde) ha messo sul piano più avanti un bel gruppo di pescatori, che votan sull' arena una rete di pesci. Voi ben vedete, che l' azione di costoro non ha certamente che fare coll' azione principale di Nerone, che imbarca sua Madre ; ma ha bensì molto che far col luogo, in cui ciò accadde, ch' è il lido del mare; di modo che, sebbene il mare non si vedesse, la sola circostanza di quest' azione basterebbe per caratterizzarne il sito. Sarebbe dunque errore molto biasimevole l' introdurre nel

Qua-

Quadro azioni, che per niuna via potessero alla principale, o alle di lei circostanze riferirsi; ond' è, che rara è nelle opere di giudiziosi Pittori una tale mancanza. Non è però difficile il trovarvi spesso l' esempio di un altro difetto, che a quello alquanto si avvicina, ed è il metter nel Quadro certe azioni, se non affatto aliene dalla principale, almeno così vaghe, e comuni, che possono facilmente entrare in tutti i soggetti, e che non illustrando punto il soggetto rappresentato, altro non sono, che semplici riempiture della Composizione. Se non mi è sfuggita dalla memoria qualche particolarità, che smentisca l' esempio, che sono per allegarne, parmi, che un tal difetto si veda nel Quadro, per altro bellissimo, di Carlo Maratta della Visita della Madonna, che sta in Roma nella Chiesa della Pace. In esso all' azione primaria di Santa Elisabetta, che dalla soglia di casa esce ad incontrare, e ad abbracciare la Vergine, e alle altre azioni di S. Giuseppe, e di altre persone, che scaricano dal giumento il bagaglio, il Pittore, per puro bisogno di riempiere un sito nell' avanti, aggiunge un gruppo di un pajo di

femmine, che per quanto mi pare, affatto disparate dalle altre figure, a cui neppure so se badino punto, stanno tutte occupate intorno ad un bambino, che da una di loro prende il latte: la quale azione siccome non vedo qual connessione abbia colla Visita della Madonna, o colle altre sue circostanze, così non credo doversi considerare come introdottavi secondo il rigore dell' unità dell' azione universale, la quale richiede, che tutte le altre alla primaria in qualche modo servano. Io so, che non è inverisimile alla circostanza del luogo, rappresentante il vestibolo della casa in una pubblica strada, che vi si trovassero due Donne applicate intorno ad un punto; ma dico, che questa appunto è una di quelle azioni tanto generali, che non influiscono niente nella Visita della Madonna, e che entreranno con egual ragione nella maggior parte dei Quadri, che possono dipingersi: il che per esempio non può dirsi del gruppo di pescatori nel sopramentovato Quadro del Mancini, il qual gruppo non può entrare, se non dove concorre una delle circostanze dell' azione, cioè il lido del mare. Qui però siami

mi permesso, prima di proseguire il mio ragionamento, un momento solo per protestarmi, che intanto ardisco di metter bocca nei difetti delle opere degli uomini più illustri, perchè so bene di non parlar già in un' adunanza di certi spiriti deboli, ed ignoranti, i quali sentendo notar in esse qualche neo, con precipitoso giudizio reputano tantosto di niun pregio e l' Opera, e l' Autore. Vi sono alcune arti, alle quali, per involger esse troppe difficoltà, non è facilmente concesso il produrre opere perfettissime in ogni parte. Per esempio la Poesia Epica e Drammatica, anche coi Poemi di Omero, e di Virgilio, e colle Tragedie di Sofocle, e di Euripide, può forse vantare un' Epopeja, e una Tragedia, che non sia stata soggetta a qualche contraddizione? La Pittura è una di queste: e lo stesso gran Rafaello, vale a dire il più eccellente, esatto, e corretto di tutti i Pittori, che furono, e che forse saranno giammai, intanto occupa nell' arte il primo seggio, perchè ha fatto meno errori degli altri: ma gli errori anche in lui si trovano; nè per questo avviene, che non fia sempre vero, che ogni sua Tavola è un prodi-

gio. Altrettanto dico del soprannominato Carlo Maratta, onore, e sostegno della Pittura nei tempi a noi vicini, e dal quale siccome ho preso ora l'esempio di un difetto, così prenderne potrei cento altri di tutte le prerogative, che in un Quadro desiderare si possono. Ma se vi piace, o Signori, che dell' unità di azione, di cui parlo, un bell' esempio vi alleghi, udite, come il gran Domenichino ha concepita la Morte di Santa Cecilia nella sua Cappella di S. Luigi dei Francesi, con molte, e diverse azioni accessorie, ognuna delle quali serve o a dar risalto al fatto, o a rilevarne le verisimili circostanze, che possono istruire, e muovere lo spettatore. Giace la Santa Vergine moribonda sul pavimento della stanza del proprio suo bagno, ove lasciata l' aveva il carnefice colla gola, e col collo mezzo reciso, ed alza gli occhj gravi, ed appannati al Cielo in atto così dolce, che sembra più per la forza del Divino Amore, che per la ferita morire. Alcune di quelle pie antiche donne le prestano gli estremi ufficj, sostenendola, e rasciugandole il mortal sudore: altre con tenera divozione raccolgono colle spugne sul terreno

il

il sacro sangue, e nei vasi lo ripongono. Più addietro v' ha un di quei fervorosi Cristiani di quel tempo, di un' età avanzata, che ponendo una mano in ispalla ad un Giovanetto, e coll' altra additandogli la Santa, mostra di fargli una istruzione sopra il di lei esempio intorno al coraggio, con cui si dee confessare in faccia ai Tiranni Gesù - Cristo, e dare pel santo suo Nome il sangue, e la vita; e il giovane tutto toccato di un vivo sentimento colle mani incrocicchiate su di un fianco tien fissi in essa i suoi sguardi. In altro sito v' ha il Santo Pontefice Urbano, che accompagnato da' suoi Diaconi, e da altre Persone, viene a visitare, e a benedire la gloriosa Martire. Da un' altra parte si avanza per vedere la Santa Vergine una Donna con un bambino per mano. Questi, come innocente, è la sola figura, oltre la Santa, che merita di accorgersi, e di vedere con atto di puerile gioja, e maraviglia un bell' Angelo, che cala giù dal Cielo, e con lieto, e dolce sorriso va a posare sulla testa di Santa Cecilia la corona del martirio, e a porgerle la palma invitandola al Paradiso. Il sito della stanza è ornato secondo

ciò che conviene all' illustre di lei prosapia, con belle architetture, e colle statue de' suoi Maggiori: non v' è cosa in somma, che non contribuisca ad una degna rappresentanza di questo fatto, e che all' unità dell' azione mirabilmente non serva.

La seconda riflessione, che io fo intorno all' Invenzione, riguarda il debito del Pittore di star attaccato con buona erudizione alla giusta verità della storia non solo nel fatto, ma in ogni circostanza, ch' egli v' introduce. Se i Professori di quest' arte avessero ciò sempre osservato, non si sarebbono intruse nelle menti del popolo tante false idee intorno alle cose dell' Antichità, nè si vedrebbono alle volte nei Quadri certe cose improprie, e stravaganti, che non si ponno capire. E per nominarne una, coloro che dipingono nella Cena il Signore, e gli Apostoli sedenti a mensa sugli scanni, o sulle sedie, come noi costumiamo, se vogliono rappresentar S. Giovanni addormentato sul petto di Cristo, bisogna o che lo mettano in modo da non potervi la testa sostenere, o che lo facciano con poca decenza, e civiltà, come bene spesso

ho

ho veduto, posar la testa sulla mensa, e sul piatto stesso del Signore. Che se questa storia esprimessero secondo il costume di que' tempi, facendo cioè giacer le persone su i lettisterni del Triclinio in modo che chi sta sopra faccia col grembo appoggio a chi sta sotto, vien la cosa molto facile, che S. Giovanni giacendo immediatamente al di sotto del Signore, potesse essersi accostato alquanto più su verso il suo caro Maestro, e comodamente su quel petto divino addormentatosi. Coloro, che il vanto di dotti Pittori si sono acquistato (che per altro a pochi si riducono) hanno così convenevolmente introdotto ogni menomo oggetto nel loro Quadro, che non v'è cosa, che non ispieghi il tal fatto, il tal luogo, il tal tempo, il tal costume, la tal nazione, il tal genio, tutto ciò in somma, che può quella tale rappresentanza individuare. Narra Plinio, (*) che il Greco Nealce fu lodato d'ingegno, e di diligenza, allorchè per far intendere, che un navale conflitto tra gli Egizj, e i Persiani, da lui dipinto, era occorso nelle acque del Nilo, vi fece un Coccodrillo, che ad un giumento tendeva insidie.

Uno

(*) *Lib.* 35. *c.* 11.

Uno di questi diligenti, ingegnosi, ed eruditi Pittori è stato Niccolò Pussino, gloria non tanto della Francia, che gli diede il nascimento, quanto dell' Italia, che gli apprestò i comodi della vita, l' ajuto per gli studj, l' istruzione e gli esempj per l' arte, il patrocinio de' Mecenati, l' accasamento e lo stabilimento della famiglia, una lunga e felice dimora nella sua diletta Roma, e finalmente il riposo nel sepolcro. Egli ha dipinto con tai caratteri le Storie, che chiunque ha qualche tintura di erudizione, quand' anche per avventura a prima giunta non bene intenda qual fatto da lui si rappresenti, ravvisa nondimeno subito, se è Storia Romana, Greca, Egizia, o di altra Nazione. Osservate per esempio le sue belle stampe de' varj fatti appartenenti a Mosè, e a quelle della Sacra Famiglia in Egitto: voi riconoscerete tantosto l' Egitto nelle architetture, nelle vesti, e negli ornamenti delle figure, nella loro fisonomìa, nelle piante, ne' frutti, e nell' erbe istesse, e siccome l' Egitto si distinguea specialmente per la superstizione, così bene spesso egli vi ha introdotti i loro Idoli, quegli animali, sotto il cui

aspet-

aspetto adoravano le loro divinità, i loro riti religiosi, le pompe, o processioni de' loro Sacerdoti, e tali e tanti oggetti in somma, che non potrete a meno di non intendere, che il fatto esposto al vostro sguardo accadde in Egitto. In simile guisa ha saputo Pussino farci spiccare il suo valore, siccome in ogni altra prerogativa, così nominatamente in questa dell' erudizione, sopra molti Pittori, benchè per altro conto eccellenti, che hanno lasciato ogni cosa al loro mal istruito capriccio immaginare.

In un' altra cosa si fa conoscere intorno all' Invenzione l' ingegno del Pittore, cioè nell' erudire lo spettatore non solo in ciò, che attualmente accade circa l' azione, che rappresenta, ma in ciò altresì, che prima è accaduto, o che dappoi è per accadere. L' immortal Rafaello venuto al Mondo per essere il primo e più perfetto esemplare in ogni parte della Pittura, in uno dei celebri Arazzi del Vaticano, cui in genere d' Invenzione non ha tutta l'Arte cosa, che pareggi, esprime il zelo, e l' invettiva di S. Paolo, che si strappa le vesti nel vedere i popoli di Listri, che coronati si fan-

no incontro a lui, ed a S. Barnaba con Sacerdoti, tibicini, mole, vittime, e scuri, per sacrificar loro come a due Dii. Se qualche spettatore, ignaro del fatto, altro ivi non vedesse, potrebbe chiedere, per quale ragione a ciò fare si muovean quelle genti: ma questa ragione vien subito recata dall' impareggiabile ingegno di Rafaello, con fargli capire, che cosa era precedentemente accaduto. Il che tanto più merita di esser considerato, quanto che il Pittore ha un grande svantaggio comparativamente al Poeta, o ad altro Scrittore; poichè nel narrare essi un fatto, possono valersi di tutto il tempo successivo, che comprende il prima, e il poi: ma il Pittore non ha altro che un solo solo matematico istante, in cui quanto avviene l' una delle azioni di una figura, bisogna, che avvenir possano quelle di tutte le altre. Egli dunque in un piano avanti, e in un luogo ben visibile mette uno fra le turbe, che con aspetto molto allegro alza più di ogni altro le mani per far gli evviva ai Santi Apostoli. Costui avendo gettati ivi sul terreno quegli strumenti di legno, coi quali gli storpi reggono le gambe, fa vedere,

che

che prima era stroppiato; e nel tempo stesso mostrandosi sano della persona, e in atto sopra tutti giulivo, dà a conoscere di essere stato dai Santi con sovrumano prodigio dal suo male liberato: nè ciò bastando a Rafaello, per far bene questa cosa intendere, introduce alcuni, che alzando a colui il lembo della veste, non ponno saziarsi di guardar con istupore le di lui gambe ritornate nella sana lor forma. Ecco che lo spettatore in tal modo vien tosto da se in cognizione di una circostanza precedentemente accaduta, la quale avea dato motivo al fatto rappresentato; cioè, che per aver veduto quella miracolosa guarigione, si eran mosse le genti di Listri ad onorare quasi due Numi i Santi Apostoli.

Un' altra prerogativa del Pensiero di un Quadro è il far apparire nelle azioni delle figure l' indole, e il costume, che loro conviene, secondo il precetto di Orazio nella Poetica.

Ætatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus, & annis, &c.

. . . . . *ne forte seniles*
Mandentur juveni partes, pueroque viriles;

Sem-

Semper in adjunctis, ævoque morabimur aptis.

Così che il Pittore non faccia fare ad un fanciullo ciò ch' è proprio di un uomo maturo, nè ciò che suol fare un Eroe ad una donniciuola di vil condizione; poichè anche in Pittura

Interverit multum, Davus ne loquatur, an Heros;
Maturus ne senex, an adhuc florente juventa
Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;
Mercator ne vagus, cultor ne virentis agelli;
Colchus, an Assyrius; Thebis nutritus; an Argis.

Fra i Sacramenti dipinti dal sempre mirabile Pussino, che si trovano in Roma nella chiarissima Casa Boccapaduli, diversi da quelli ch' ei dipinse in Francia, si vede in quello della Cresima, ch' egli ebbe assai ben in mente questo precetto nell' adattare l' azione ad una fanciulletta, cui tocca presentarsi a ricevere quel Sacramento, dopo un putto, che attualmente lo sta prendendo. Considerò egli, che le fanciulle sono naturalmente timide

de, e ritrose; e perciò con vivissima espressione ha rappresentata questa in atto di vergognarsi di andare avanti, e di esser nel tempo stesso piena di timore per quella leggiera Percossa, che, secondo il rito, da il Vescovo sulla guancia: ond' è, ch' ella tenendo gli occhj bassi, e un dito in bocca, e cominciando quasi a voler dar moto al pianto, fa forza per tirarsi addietro. La Madre insieme con un' altra Vecchia si affanna con persuasioni e moine a spingerla avanti, e accennando il Fanciullo, che si cresima, cerca coll' esempio di quello di toglierle la ritrosia, e la paura. E' stato altresì maraviglioso in questa parte il gran Domenichino, che quasi in ogni sua opera porge altrui occasione di ammirare intorno a ciò il suo talento. Per esempio nella sopraccennata Cappella di Santa Cecilia in S. Luigi de' Francesi, ove ha rappresentata la Santa Vergine, che prima del martirio dispensa ad una gran turba di poveri tutti i suoi averi, in cento guise egli ha espressa la natura di quella ciurmaglia, e coll' avidità di essere i primi ad aggrappar ciò, che loro distribuisce la Santa, e col rapirsi l' un l' altro ciò,

che

che hanno avuto. V' ha introdotte diverse azioni assai vive di un Rigattiere, che va sollecitando que' poveri a vendergli i preziosi mobili, che hanno avuto, con offerirne ad uno di essi il prezzo col numero delle dita, e con una borsa di denaro in pugno; e di una Vecchia, che ridendo mette ad un putto una veste, che per esser troppo grande, mal si adatta al suo dosso; e di una Madre, che accorre a percuotere con femminile rabbia un ladroncello, che vuol rapire ad una sua fanciulla una veste, che l' è toccata, ed altre molte, che sono un bellissimo esempio dell' imitazion del costume. Anzi una soverchia premura di trovar azioni uniformi all'indole, e al carattere di tale sorta di gente, ha fatto, che alle volte Domenichino si scordi di qualche altra necessaria riflessione, che bisogna avere in un Quadro Eroico, cioè del decoro, e della serietà. In una delle storie, ch' ei dipinse in Roma in Sant' Andrea della Valle, ove rappresenta il Santo Apostolo stirato sull' eculeo, volendo dare ai Manigoldi azioni quali ad essi convengono, basse, plebee, e prive di una certa civile compostezza, fa, che

uno

uno di loro, per esserglisi strappata d'improvviso una fune, sia caduto colla schiena a terra, e colle gambe all' aria, e che un altro, verso lui chinato, lo stia deridendo con quel gesto, che suol fare chi manda fuori la voce, nel mentre che va scuotendosi un dito entro la bocca. L' egregio Pittore non potea pensar miglior accidente per rappresentare la scurrilità, e i modi abbietti di tal genere di persone. Se non che la vivezza, con cui tutto ciò vien espresso, cagionando riso nello spettatore, lo disvia da quei sentimenti di divozione, che dee principalmente imprimergli la seria rappresentanza del Martirio di un Santo Apostolo.

Da ciò che finora abbiam detto, si vede, che l' Invenzione di un Quadro allora riesce più bella, e più pregiabile, quando il Pittore concepisce le cose in tal modo, che abbia campo di esprimere nelle figure differenti affetti, moti varj, e diversi pensieri dell' animo, imperciocchè tanto più si rende quest' arte maravigliosa, quanto più sembra dilatare i suoi confini, ed uscire, dirò così, dalla sua giurisdizion del visibile, mettendo sotto gli occhj le interne, ed invisibili affezioni del-

lo spirito. E di fatto i grandi uomini hanno saputo scrivere nella faccia, e negli atti delle figure ciò che dicono, ciò che amano, ciò che temono, ciò che sentono, e per sino ciò che fingono. In qual modo, e con qual arte giunga il Pittore a far questo co' suoi lineamenti, sarà materia di alcun altro mio ragionamento, allorchè tratterò del Disegno. Ora solamente avvertirò, che quantunque ogni sorta di passione, qualora sia vivamente espressa, dia una bella prova del valor del Pittore; le passioni però, e le affezioni dell' animo più posate, più nascoste, e meno violenti, come più difficili a farsi intendere, se con tutto ciò, saranno con chiara, e viva espressione dimostrate, fanno al Pittore più onore. Io mi ricordo, che fra i bellissimi Quadri dell' Eccma Casa Lancellotti in Roma, vidi una piccola tavoletta dipinta a guazzo con indicibile diligenza, e finitezza dal grande Annibale Caracci, uno dei primi Maestri dell' arte. In essa egli ha rappresentato un vago e superbo paese con due figurette del Dio Pan, che insegna ad Apollo a suonar la sampogna. Tutto è maraviglioso; il contorno, la composizione,

ne, la morbidezza, il colore, ogni parte in somma desiderabile in un Quadro. Ma l' espressiva, di cui parlo, mi sembra sopra ogni altra cosa sorprendente e nell'una, e nell' altra figura: imperciocchè il giovanetto Apollo stando a sedere in alto sopra un sasso colle gambe incrocicchiate, e colla vita dolcemente serpeggiante, ad imitazione della superba statua antica dello stesso soggetto, che sta in Villa Ludovisia, si mette alle labbra la sampogna, e colla testa piuttosto bassa, ed un pochetto rannicchiata nelle spalle, e col guardo fiso, ed attento al maestro, mostra a maraviglia, ch'ei suona con soggezzione, con poco possesso, e con un tal qual timore di sbagliare. Ma una più difficile espressione ha fatto spiccare il valente Pittore nella figura di Pan, cui ha dato la sola faccia satirina, e il resto del corpo di forma umana. Egli siede più basso, e sopra se stesso si riposa, l' orecchio solo girando verso Apollo, e il guardo altrove, compone il volto in tale guisa, che tre mirabili, e disparatissime affezioni ad evidenza vi si leggono; cioè una diligente attenzione ad osservare, che il giovane discepolo nella sua lezion di

suono non commetta errore ; un' interna compiacenza, e stima del di lui valore e profitto ; ed un' avvertenza propria di serio e grave maestro a far sí, che di codesta sua stima, e compiacenza lo scolaro non si accorga, quasi a fine, ch'egli di soverchio non insuperbisca : sicchè il grande Annibale nella figura di Pan fa apparire allo spettatore ciò, che si vede non poter in alcun modo apparire in quella di Apollo; il che, a mio credere, è sin dove può arrivare l' impegno dell' espressiva.

Questa viva rappresentanza degli affetti nelle figure è quella, che, oltre il diletto dell' imitazione, suscita, e muove gli affetti altresì nello spettatore ; imperciocchè anche alle persone dipinte tocca il detto di Flacco :

. . . . . *Si vis me flere, dolendum est*
Primum ipsi tibi : tunc tua me infortunia
ladent.

Molto più efficacemente però otterrà il Pittore un tal effetto, se, oltre il ben dipingere nel volto, e ne' gesti delle figure le loro passioni, saprà concepire la sua storia in tal guisa, che da tutta l' azione stessa faccia nascere quel patetico, che negli animi deve fare impressione.

Vi sono alcuni fatti, che lasciano il Pittore in libertà d' immaginare totalmente a suo arbitrio, in qual modo siano stati eseguiti. Il trovar questo modo dunque, che sia più acconcio a far colpo nello spettatore, è un' altra prerogativa, che io osservo intorno alla bella Invenzione del Quadro. Ciò spiegherò meglio con un esempio del gran Pussino. Nell' Eccma Casa Giustiniani di Roma egli ha dipinto una strage degl' Innocenti, il di cui principal gruppo consiste in un manigoldo, che uccide ad una madre il suo bambino. S' egli l' uccidesse in un modo ordinario, e che ad ognuno possa facilmente cader in pensiero, certamente la Pittura, per la natura del soggetto medesimo, farebbe nello spettatore qualche sorta d' impressione. Ma il modo, con cui il valoroso Pittore si è immaginata questa uccisione, fa, che chiunque la mira, senta struggersi di compassione, e da capo a piè per l' orrore raccapricciarsi. Si è figurato, che il manigoldo siasi accorto del bambino, ch' era stato dalla misera donna nascosto, e che da se stesso erasi forse palesato col pianto. Il carnefice dunque accorre col ferro per truci-

darlo, e la madre paratasegli avanti inginocchioni, piangendo, e stridendo cerca parte co' prieghi, parte coll' estrema sua forza di trattenerlo. Egli trovandosi imbarazzato dalla donna, nè giovandogli il tirarla con violenza per le chiome, a fine di scostarsela, altro non potendo fare, allunga un piede, che solo gli resta libero, e sotto si schiaccia il tenero fanciullino. Gli effetti di una sì barbara morte sono in questa così vivamente espressi, che sembra di udire lo scrosciare dell' ossa, e vedere la convulsione de' nervi, lo slogamento de' muscoli, e il violento staccarsi dell' anima dal corpo: ond' è, che non havvi chi nel mirare questa Pittura non volga indietro per l' orrore il guardo, e non maledica la barbarie del crudel tiranno, che quell' azione ordinò, e del brutale ministro, che potè eseguirla.

Voi ben vedete, o Signori, per quante vie hanno saputo i grand' uomini i concetti delle lor menti rendere sulle tele maravigliosi. Ma più maraviglioso ancora, e più dilettevole è l' osservare bene spesso in una stessa lor opera l'abbondanza, e la varietà di simili concetti, il che forma

ma un' altra delle bellezze, per cui può lodarsi l' Invenzione del Quadro. Il Pittore, ch' è povero d'idee, se ha da mettere insieme un qualche numero di figure, cade sovente nel difetto, o di farne buona parte, che nulla significhino, o di fare, che tutte significhino la stessa cosa, in modo che stiano occupate intorno ad una stessa faccenda, e mostrino gli stessi affetti, gli stessi pensieri, e tal volta sin le stesse attitudini. Non così hanno operato i sublimi ingegni, che anche nel trattar sulle tele i soggetti più sterili, hanno somministrato allo spettatore, senza pregiudizio dell' unità dell' azione universale, un pascolo tutto vario, e nel tempo stesso tutto sostanzioso, e giocondo. Se per esempio ogni altro Pittore, che Rafaello, avesse dovuto dipingere il S. Paolo, che predica nell' Areopago, qual si vede in uno degli stupendi arazzi del Palazzo Vaticano, io non so, se in un soggetto, che di sua natura non fa vedere, se non se due sole particolari azioni, l' una di predicare nel Santo, l' altra di ascoltare nel popolo, avesse saputo fare, che ognuna delle numerose figure abbia una speciale espressione, ed

un significato diverso da quello di ogni altra: imperciocchè voi tosto ravvisate in quest' opera chi si compunge, e a Dio si converte, chi resta perplesso, e irresoluto, chi arriva ad intendere un non so che, non prima da lui ben capito, chi le cose udite volge con profonda meditazione nell' animo, chi ascolta per mera curiosità, chi tuttavia resta incredulo, chi deride e disprezza, chi sopra alcuna delle verità annunziate dal Santo Apostolo suscita con altri una calda, e contenziosa disputa, tutte in somma le varie impressioni, e gli opposti effetti, che il ragionamento di S. Paolo produsse nelle menti o docili, o superbe di que' Filosofi, il che fa vedere quale feconda miniera di pellegrine idee fu la prodigiosa fantasia del gran Rafaello.

Se poi i concetti di un eccellente Pittore, oltre la copia, e la varietà, avranno due altri pregj, io credo, che compier potranno per avventura ciò, che può rimanere a desiderarsi intorno alla bellezza della Pittoresca Invenzione. Uno di questi pregj è la novità, per cui il pensiero del Quadro ha da uscire dal comune, senza però cadere o nella oscurità, o

nel-

nella stravaganza: sopra la qual cosa io non istarò a dir altro, poichè pur troppo temo di aver colla soverchia lunghezza del mio ragionare già stancata la vostra gentile sofferenza. Piacciavi solo, che brevemente vi accenni l' altro pregio, il quale da niuno può esser meglio inteso, che da voi, eruditissimi Accademici, i di cui petti, oltre le scienze, e facoltà più gravi, anche la dolce, ed amabile Poesia coll' estro suo mirabilmente riscalda. Egli consiste appunto nelle grazie poetiche, delle quali spargendo i sommi Pittori i loro concetti, hanno saputo anch' essi, al pari de' Poeti, gli animi degli spettatori soavemente rapire. Che cosa però siano precisamente queste grazie, non è per me agevole il definire, sembrandomi esse più facili ad esser gustate, che spiegate. Nè a voi, o Signori, che ben sapete con quali circostanze, e con quai colori esponga un fatto, o descriva un sito lo Storico, e con quali il Poeta, fa d' uopo, che io metta più in chiaro la differenza del Pittore, che seccamente e nudamente rappresenta solo ciò, che gli dice la storia, dall' altro, che attenendosi al verisimile, ve-

veste il fatto di certe belle immagini, prodotte dalla fervida sua fantasìa, le quali o per conto del patetico, o per conto della grandezza e nobiltà, o per conto della leggiadrìa ed amenità, innalzano la natura in certo modo sopra se stessa, e le danno un aspetto più di quello, che suole realmente avere, maraviglioso, vago, e toccante. E' vero bensì, che non tutti i soggetti, che possono dipignersi, sono egualmente capaci di queste grazie; ma è vero ancora, che pochi sono i Pittori, che abbiano saputo farne uso, e di esse l' opere loro abbellire. Uno di questi pochi è stato senza dubbio il gentilissimo Albano, del quale tutti voi stessi avrete più fiate ammirato il poetico talento nei due superbissimi suoi Quadri, che qui in Pesaro si veggono fra l' altre preziose Pitture della chiara amplissima Casa Mosca, e nominatamente in quello dell' Europa già noto, e celebre, di cui niun altro per avventura con più ragione può vantarsi di possedere il vero originale, quanto questa nobile Casa. In esso quel Toro tirato in mezzo all' onde con legami di fiori dai ridenti Amorini; quell' Amorino, che

col

col dardo lo sta pungendo in tale guisa, ch' egli tutto scuotesi all' acuto stimolo; quegli altri Amori, che scherzano sotto il gran manto, cui l' aure in bel concavo seno ridotto fanno in alto ventilare, mi paiono cose, che solo un Pittore da un forte, e gentile estro poetico invaso possa inventare. Anche in questa prerogativa della Pittura (giacchè niuna gliene manca) il gran Rafaello è stato il primo lume, ed esempio. Ciò si vede nella famosa, e rara stampa del Giudizio di Paride, che fu da lui inventata, ed incisa dall' egregio suo intagliatore Marcantonio Raimondi. Io qui non lodo, o Signori, la scelta di simili Soggetti, che per quanto possano onestamente esprimersi, sempre però saranno in qualche necessità di mal confarsi alla cristiana modestia, di cui dovrebbe onninamente ogni Pittore pregiarsi. Osservo bensì con maraviglia, come egli ha saputo unire nella rappresentanza di quel fatto, tali azioni, e tali cose, che quella Carta non tanto un parto di Pittura, quanto un leggiadrissimo Poemetto rassembra. Siede Paride a guisa di Giudice, coperto in testa del pileo Frigio, in atto di porgere a Venere il

po-

pomo, e di sentenziar a favore della sua bellezza. Pallade, che si vede in ischiena, prende i suoi abiti per rivestirsi; e la superba Giunone, perduta la lite, sta in atto anch' ella di andarsene; ma prima si volta un momento addietro, e steso un minaccioso dito verso il Pastore, con un velenoso sdegno, ch' ella però si vede premer nel fondo del cuore, sembra annunciargli, che gliene avrà da pagare il fio. Ma uno dei concetti graziosissimi, che per altro Rafaello ha preso dalle cose antiche, è quello di Amore, che pieno di gioja, e di allegrezza corre ad abbraeciare le ginocchia della madre, quasi con lei dolcemente congratulandosi. I fiumi dell' Ida, Xanto, e Simoenta, sull' erbose rive de' quali avviene il fatto, con tutte le lor Ninfe coronate d' alghe, e di canne, accorsi sulle sponde, e assisi fra l'erba, e i giunchi, pendono attenti alla gran causa; e vedutane la decisione, si mettono in vario moto e susurro, a guisa di un popolo allorchè mira in un pubblico spettacolo il vincitore guadagnar la palma. Prende Mercurio tantosto il volo di ritorno verso il Cielo a portar la gran nuova ai Dei, che

schie-

schierati sulle nubi stanno l'esito della cosa attendendo. Cala in fine dal Cielo l' alata vittoria, e le chiome della bella Dea va del trionfale alloro a coronare. Troppo lungo poi sarei, se volessi descrivervi i poetici vezzi delle Pitture di Niccolò Pussino, e specialmente la delizia de' suoi siti, all' uso di grazioso Poeta ideati. Ne' suoi Paesi, che servirono poi al famoso Gasparo suo Cognato di modello, co' quali apprese esso a divenir forse il primo Paesista, che al Mondo sia comparso; ne' suoi Paesi, dico, ov' altri avrebbe collocato sol tanto capre, e stolidi villani, introduce Niccolò o varie storielle della Grecia, o gli esercizj della Ginnastica; in un luogo un qualche Poeta coronato, che assiso sotto l' ombra amena dei platani, e in riva alle acque di qualche fiume, colla lira in mano stà i suoi versi cantando; in un altro un qualche vincitore, che al tronco di una quercia consacra i trofei di sua vittoria; in un sito qualche gentil Pastore, che incide i suoi rozzi Carmi sulle scorze dei faggj, in altra parte qualche mesta, e pietosa madre, che il sepolcro del suo figlio sparge di fiori; e simili altre graziosissime fantasie. I luoghi stessi spirano una certa poetica amenità colle opache fonti,

co'

co' prati ameni, colle acque cadenti fra sassi e balze, co' laghi ove nuotano i cigni, colle rupi traforate, colle fabbriche rovinate, e che de' bassi rilievi, de' vasi, delle statue, e di altri lavori serbano appena gli avanzi. Aggiugnete a tutto ciò le valli spaziose, le Città torreggianti di antichi edifizj, le fughe dell' occhio per interminabili pianure, i fiumi per varie rivolte sinuosi, le montagne per molte azzurre tinte degradate, lo scherzo delle nuvole dal sole investite, e battute; direte alcerto, che la Poesia, e la Pittura nel fecondare la mente del gran Pussino di tal complesso di belle immagini, v' impiegarono quanto aveano di venusto, e di pellegrino nei loro tesori.

Queste ho creduto essere le principali riflessioni, che possono farsi intorno all' Invenzione, prima parte della Pittura, e intorno alle varie maniere, con cui i valorosi Pittori hanno saputo renderla bella: della quale basti omai l' avervi, generosi Accademici, sinora ragionato.

DISSERTAZIONE II.

SULLA

COMPOSIZIONE, O DISTRIBUZIONE

detta nell' Accademia Pesarese.

EBbi già un' altra volta ragione di credere, eruditissimi Accademici, che la bella, e per ogni conto pregiabil Arte della Pittura potesse essere con lieta fronte ricevuta nel vostro letterario Consesso per argomento di un mio quantunque mal tessuto ragionamento, sul riflesso, che quanto mancava al merito del Dicitore, veniva da due circostanze molto ben compensato, cioè a dire dalla gentilezza degli ascoltanti, e dalla bellezza del Soggetto medesimo, che io trattava. Fu questo, come forse vi rammenterete, la Pittorica Invenzione, prima Parte di quest' Arte, la quale, come figlia di quello stesso Estro Sovrumano, da cui nasce altresì la Poesia, della Pittura amabil Sorella, potea perciò, senza violare il rispetto dovuto a questo Luogo, ch' è Sacro alle Muse, qui mettere anch' Essa il piede, e tra i parti de' sublimi Ingegni far risuonare il suo Nome, ed ammi-

rare i suoi pregj. Ma però questa sera, in cui vengo, per cortesissimo impulso avuto da alcuno di Voi, a portare all' erudito vostro trattenimento la Seconda sua Parte, ch' è la Composizione, o sia distribuzione, confesso, che la Pittura per essere da voi graziosamente accolta, altro fondamento non ha, che la sola vostra gentil sofferenza. Non già perchè anche la ben aggiustata Composizion delle cose in un Quadro non possa per se stessa dar pascolo non ingrato a quelle bell' Anime ancora, le quali sono avvezze a spaziare negli arcani più profondi dello Scibile: ma perchè essendo questa Oggetto non puramente dell' Intelletto, come lo è l' Invenzione, ma principalmente dell' Occhio, divien subito una materia di discorso, che mal può spiegarsi senza farsene vedere sotto lo sguardo gli esempj, e i varj effetti, che praticamente all' Occhio stesso per essa si producono. Buon per me però, che io parlo in un' adunanza di Persone, che colla facilità dell' intendere suppliscono abbondevolmente e alla scabrosità dell' argomento, ed alla insufficienza di chi imprende a trattarlo; così che lusingarmi

io

ro possa, anche senza il material sussidio di figure, di essere intorno alla Pittorica Composizione con benignità, e con gradimento ascoltato.

Allorchè il Pittore si accinge a formare un Quadro, dopo la scelta del Soggetto, o sia dell' azion principale, ch' ei vuol rappresentare, pensa in primo luogo introdurvi tutto ciò, che nella feconda miniera delle vivaci sue idee sà trovar di più acconcio ad ornarlo, ed illustrarlo, in guisa che lo spettatore ne resti pienamente in ogni sua circostanza istruito, in ciò, che vi è, o vi puó esser di più mirabile, dolcemente dilettato, ed in ciò, che concorrer vi puó di più patetico vivamente tocco, e commosso. In secondo luogo, allorchè tutto questo hà ritrovato, assegna nel quadro a cadaun oggetto il proprio suo sito, sicchè l' una all' altra parte con venevolmente corrisponda, l' una coll' altra figura leggiadramente si aggruppi, e la congerie delle cose formi tra esse tal bizzatro, e spiritoso accidente di lumi, e di ombre, che una grata, e per ogni conto armonica vista all' occhio si presenti. Terzo, dà a ciascuna cosa la sua

forma, e figura, col mezzo di linee regolate sí dalla Simmetria, o giusta Commensurazion delle parti, sì dalla ragion dell' inanzi, e dell' indietro, o sia dalla Prospettiva, ed accompagnate dal chiaroscuro, degradato secondo che più, o meno le superficie de' corpi la luce ricevono. E in quarto luogo finalmente sparge ciascun Oggetto del proprio colore, che nella sua qualità il vero giustamente imiti, e nella sua varietà rispetto al tutto soavemente si accordi. Sù quest' ordine, che il Pittore serba nel suo operare, io già fondai la divisione della Pittura nelle quattro Parti, Invenzione, Composizione, Disegno, e Colorito: ed hò creduto di doverne ora a Voi render conto, eruditissimi Accademici, per non dar occasione nel mio ragionare ad alcun equivoco, giacchè molti, anche de' più dotti in quest' Arte, e di coloro altresì, che alcuna cosa ne hanno scritto, sotto il Nome di Pittorica Composizione abbracciano tutto ciò, che io separatamente assegno alle due prime Parti, cioè all' Invenzione, e a quella che propriamente nomino Composizione, o sia Distribuzione. Chiamano essi indifferentemen-

mente bella Composizione in un Quadro tanto quei pellegrini Concetti, e quelle circostanze del fatto rappresentato, che sono più atte a far breccia nello spettatore, quanto la ben aggiustata collocazione degli oggetti, e de' lumi. Ma ognuno ben vede esser queste due cose molto varie fra loro, potendosi dare uno, che sia erudito, ma non Pittore, il quale sappia pensar bene, ma disponga male, ed un Pittore, ma non erudito, che mal pensi, e bene disponga. Due differenti Parti perciò ne ho formate, e la seconda mi è piacciuto piuttosto di chiamar Composizione, mercè che tutta si aggira intorno al modo non tanto di semplicemente distribuire, quanto di convenientemente legare, accoppiare, e (ciò ch' è lo stesso) comporre una cosa coll' altra. Di questa Composizione adunque affinché io possa al dotto vostro giudizio sottoporre quelle osservazioni, che, o da altri ho apprese, o da me stesso sull' opere degli eccellenti Autori ho fatte, piacciavi, che in due la divida, e che l' una chiami Composizion degli Oggetti, e l' altra Composizion del chiaroscuro. La scarsezza del tempo non mi permet-

terà che di ambedue vi ragioni, ma andrò considerandone solamente la prima, ora rispetto a ciascuna figura, o a ciascun gruppo in particolare, che forma parte del Quadro, ora rispetto a tutto il Quadro istesso, e a tutto il complesso delle cose in generale in esso rappresentato.

Ciò, che pronunziò Flacco del Poema, vale altresì del Quadro, e universalmente anzi di ogni cosa =

Singula quæque locum teneant sortita decenter.

Quindi è, che non in qualunque modo, e con qualunque ordine si possono nel Quadro le azioni collocare: ma l' Azion principale, e le principali figure, che la formano, dovranno in esso signoreggiare in tal guisa, che l' occhio dello Spettatore, non che andarle cercando, sia costretto anche a prima giunta ad incontrarsi in loro: e il contrario effetto sarebbe in un Quadro una cosa altrettanto diffettosa, quanto se nell' Epopea Virgiliana il lavoro tutto si estendesse, e si raggirasse principalmente intorno all' incendio di Troja, all' edificazion di Cartagine fatta da Didone, alla descrizione de' Campi Elisj, e degli altri luoghi de'

Re-

Regni infernali, o dell' Isole delle Arpie, e degli antri di Polisemo, e Circe, che tutti sono Episssodj di quel Poema; e intorno poi ad Enea, che n' è il Protagonista, e intorno al suo arrivo, e stabilimento in Italia, che n' è l' Azion principale, sol pochi versi alla sfuggita si vedessero impiegati. Non è così facile al Pittore, come taluno potrebbe per avventura figurarsi, lo scansar questo scoglio, specialmente in un' Opera copiosa di accessorie azioni, e figure; ed ho veduto tal volta a urtarvi eziandio i più grandi Uomini. In due delle molte, rare, e preziose Pitture, le quali, e ai Sacri Tempj, e alle Nobili Case della Patria nostra fanno illustre ornamento, posso trovare i manifesti esempj tanto di chi il primario soggetto egregiamente nel Quadro hà messo nella sua vista, quanto di chi intorno a ció ha lasciato allo Spettatore qualche cosa da desiderare. Nella stupenda Tavola della Circoncision del Signore, (*) nella Chiesa del Nome di Dio

(*) *Questa pittura fù trasportata in* Francia *nel* 1797. *con diversi altri bei Quadri, che stavano nelle Chiese di questa Città.*

dall' immortal Barocci dipinta, voi appena alzate lo sguardo, o Signori, vi accorgerete correr questo a primo colpo, e a dirittura nella più picciola e meno pomposa di tutte le figure, qual è quella del Divin Bambino ignudo, e di fresco nato, ch' è il primo Personaggio dell' azione rappresentata, non ostante, che ogni altra figura di quel Quadro sia da se sola un prodigio: anzi notate, che l' occhio sembra tratto più, o meno, secondo che più, o meno le Figure operano nel Soggetto della Circoncisione; così che per esempio più vengono a ferirlo i due Ministri dell' azione, l' uno, che sedente si tiene in grembo il Divin Fanciullino, e l' altro, ch' è in atto di aver già operato il taglio, che le figure della Ssma Vergine, e di S. Giuseppe, che ne sono semplici Spettatori, e che la stessa grandiosa figura di quel Pastore con quell' ignuda spalla, e con quello sfarzoso panno, che dall' altra gli cade contuttochè nel più avanti del Quadro resti situata. Se poi riandate collo sguardo la superba Cena del Fariseo che è, o viene dal gran Paolo Veronese diversa dalle quattro Cene, che in Venezia ei dipinse, e adorna la

pre-

preziosa raccolta di Pitture della Nobil Famiglia Gavardini, voi sentirete bensì rapirvi sopra voi stessi dal complesso delle tante prerogative di quell' Opera e riguardo agli aggruppamenti sì ben intrecciati degli Oggetti, e riguardo alle positure, e mosse spiritose delle figure, e riguardo alle grandiose Architetture, e alla loro ben intesa Prospettiva, e riguardo molto più all' impareggiabil partito del chiaroscuro, e al tono, e all' armonia del Colore, ma pure osserverete, che voi non così tosto, come converrebbe, ritroverete coll'occhio la Figura di Gesù Cristo, che forma il primo, e principal Personaggio della rappresentata azione. Or da qual cosa nasca questo sì vario effetto in due Opere così maravigliose, se fia lecito investigare, ora dirò ció, che a me sembra. Voi vedete nella Tavola del Barocci in primo luogo, esser il Divin Fanciullo come il centro di tutte le altre azioni, e figure, e ognuna di queste aver le mosse, ed esprimere le operazioni in tal modo, che tutte a Lui sono rivolte: Quindi è, che si vedono in primo luogo i due Ministri della Circoncisione intorno al Putto immediatamente impie-

gati, l' uno in atto di tenerselo in grembo sovra un fino, e candido grembiale; e l' altro (un tratto di finissimo giudicio dell' Artefice, che pensò ad esprimere col maggior decoro un Mistero così Santo) in atto di cuoprir con un panno la parte ferita, come per trattenere il Sangue, finchè sta prendendo coll' altra in un bacino, che gli vien presentato, l' olio, o balsamo, che sia, al suo medicamento. Un altro più addietro sta riponendo nella guaina il già adoperato ferro; ed havvi pure una figura di un giovane, che rivolto ad un' altra, che gli stà più addietro, le accenna in un vasetto collocata la piccola particella dell' insanguinata, e recisa Carne del Divin Bambino. Il Pastore sta anch' esso rivolto a mirare la Sacra funzione, ed inginocchiato in terra, ed appoggiato nel tempo stesso al suo bastone mostra di aver allora sul suolo posato un agnello, che non dipinto nò, ma vivo e vero rassembra, come veri, e realmente rilucenti rassembrano quei vasi di rame, che sul piano avanti con un panno si aggruppano. Due Angeli in alto ricoperti di sottili, e cangianti vestimenta, in cui l'aere

re leggiadramente scherza, stanno il lor Signore adorando. Ma sovra tutti colle mani giunte in atto parimente di adorazione si vede la bella Santissima sua Madre tutta immersa nella contemplazione del Divin suo Figliuolo, e nella profondità del Sacrosanto Mistero, e sovra il graziosissimo Verginale suo volto le si affaccia a maraviglia quel misto de' varj sentimenti di venerazione, di stupore, di tenerezza, e di dolore, che dal primo spargimento di Sangue del suo Figlio, e suo Dio nell' interno amoroso suo Cuore si risvegliavano. In questa guisa tendendo ogni figura del Quadro in quella del Santo Fanciullino, avviene, che l'occhio subito in Lui, come nel primario Oggetto si porti; come appunto accade a chi giugnendo fra una turba per alcuna novità tutta in un sol luogo rivolta, corre tosto anch' egli collo sguardo, ove tutti gli altri intenti rimirano. Oltre tutto ciò ha l' eccellente Pittore collocata questa principal Figura in tal modo, che non resta molto da' circostanti Oggetti imbarazzata, e riceve in se uno de' buoni lumi del Quadro; sicchè l' occhio dello Spettatore non ha punto da stentare in ri-

ritrovarla. Mà un'altra cosa, che, quantunque alla Composizione in tutto non appartenga, fà nondimeno, che il Divin Fanciullo sia la Figura trionfante nel Quadro, è la complicazione di tutte le maraviglie dell' arte, che il Barocci in essa sola ha raunate. Lo scorcio in se difficilissimo con tanta bravura, e felicità disegnato, la positura, ed il movimento di ogni sua parte aggiustato con tanta grazia, la gentilezza della Carnagione, e tenerezza del colorito senza ombre risentite, la bellezza, la dolcezza, e l' amabilità di quella faccia puerile, onde sembra di veder lampeggiare i raggj della Divinità, e sovra tutto la viva espressione (impossibile a rappresentarsi da chiunque altro siasi fuorchè dal gran Federico Barocci) di due affatto fra loro contrarj sentimenti, cioè del forte dolore della ricevuta ferita, e dell' intensa gioja di aver cominciato a spargere il Sangue per l' umana Redenzione, sono tutte cose così sorprendenti, che molto meno basterebbe a far tosto ravvisare di tutto il quadro il primario oggetto, intorno a cui tutta l' Azione si aggira. Paolo Veronese però, più che al punto

del

del principale Soggetto, tutto intento intorno all' altre stupende prerogative del suo Quadro, e specialmente intorno al far giocare con vago, e pellegrino accidente la Massa del chiaroscuro, ha involta, e sbattimentata in una gagliarda ombra tutta la parte Superiore della Figura del Redentore, lasciando sol tanto cadere la luce sul di Lui piede, cui la Maddalena colle lagrime lava, e coll' unguento unge, nè per tal motivo gli è rimasto campo di dar risalto nel di Lui volto tutto adombrato a quelle attrattive che facilmente l' occhio a se invitano. Resta in oltre la Figura alquanto troppo occupata dall' altre, che intorno le stanno, a segno che tutta la spalla, e tutto il braccio sinistro da un Vecchio, che le stà accanto, viene ricoperto. Si aggiugne di più, che sebbene le altre Figure a questa vicine mostrano di attendere ad essa, havvene però buona parte, che punto non vi attendono, e specialmente una grave persona sedente, e quasi in mezzo al Quadro collocata, che dalla principale azione affatto sbadata, e rivolta all' opposto del sito, ov' è il Redentore, sembra accennare ad un Servo

(per altro con bellissima, e propriissima imitazione del Farisaico, e poco caritatevol costume) che faccia alcuni poveri ritirare, il che egli alzando una verga eseguisce. Tutto ciò pertanto poco conferisce a lasciar trovar tantosto il primario Soggetto. Ma dirò ancor io ciò, che del Poema, diceva Orazio =

Verum ubi plura nitent in Carmine, non
ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit Natura . . . .

Sono tante tutte l' altre bellezze di quest' Opera, che non solo ciò, che vi è di men perfetto, ricuoprono, e fanno sparire; ma l' animo di chi lo mira, per quanto barbaro potesse essere, talmente occupano, e sorprendono, che non sà ravvisarvi, se non che maraviglie.

Ma passiamo ormai ad altre ispezioni intorno alla Pittorica Composizione, e sia la prima circa alla Contrapposizione, o sia il Contrasto. Questo altro non è, che una diversa disposizione di tutti gli Oggetti dipinti nel Quadro, sì nel farli posare in diversi piani di Prospettiva, cioè più avanti, e più addietro; sì nella diversa loro positura, cioè alcuni mostrando

do la faccia, altri le spalle, altri il fianco; sì nella diversa loro attitudine, cioè taluni in piedi, altri sedenti, altri giacenti, e simili; sì finalmente nella diversa direzion delle linee, ch' essi formano, cosí che braccia, gambe, panni, e altre simili parti di una figura non siano tutte paralelle fra loro, ed estese con una sola direzione verso la stessa parte; ovvero che le teste di tutte le figure non siano alla stessa linea, ed altre simili avvertenze: Quindi è che per esempio una Figura in piedi allora dicesi totalmente contrastata, quando alzando essa, e sporgendo in fuori il destro braccio si abbassi, e ritiri il sinistro, e nel tempo stesso la destra gamba si ritiri, e la sinistra si avvanzi: di più se il braccio, che vien in fuori, è steso verso una parte, la testa della figura giri alla parte opposta, e il guardo altresì ad un' altra linea si rivolge. La ragione, per cui l' occhio dello Spettatore non si appaga nel Quadro di quella diffettosa uniformità, ed uguaglianza al contrasto opposta, come in certe altre cose, che non sono Pittura, sembra, ch' egli ami, credo, ch' esser possa, perchè essendo d' intrinseca es-

senza di quest' Arte l' imitar la Natura, convien, che serbi quello stesso tenore, ch' ell' ha, di esser varia, e accidentale in ogni suo aspetto. Da ciò nasce, che a coloro, che gustano la vera bellezza delle cose, piace piuttosto quella certa negligenza, la quale è formata sul modello della Natura, che quell' affettata aggiustatezza a lei contraria. Questa, considerata riguardo alle Persone, è quella maschia beltà, di cui diceva Ovidio =

Forma Viros neglecta decet: Minoida Theseus
Abstulit a nulla tempora comptus acu.
Hippolytum Phædra, nec erat bene comptus, amavit:
Cura Deæ, silvis aptus, Adonis erat.

Ma questa stessa legge del Contrasto fa d' uopo, che sia con misura osservata, così che non passi in una smoderata stravaganza: imperciocchè quanto questo conferisce a formar all' occhio un certo spiritoso fracasso, ch' è lodevole sin tantochè non passa ad essere confusione; altrettanto è bene spesso svantaggioso a quella nobile semplicità, ch' è la prerogativa più delicata della bellezza, e d' onde ha origine la grazia. Intorno a questo pun-

punto a mio credere peccano molte moderne Scuole di Pittura, che in ogni sorta di Soggetto amano il contrasto sino all' intemperanza. Io son persuaso, che se per esempio uno di costoro avesse dovuto il Soggetto rappresentare, che nella Tavola del S. Tommaso, situata nella nostra Cattedrale, per la chiarissima Casa Abbati Olivieri il celeberrimo Guido Reno dipinse, (*) sarebbesi per avventura veduto l'uno de' due Santi ivi espressi sul basso, l' altro più in alto sovra una furia di nuvole in qualche strabocchevol mossa fare uno strano inviluppo con alcuna gloria d' Angeli intrecciati in varie guise tra loro, e la Vergine in alto con qualche disorbitante movimento di braccia, e di vita attendere ad essi. Ma il gran Guido, che ben sapea ciò, che a luogo, e tempo conviene, ha la Ssma Vergine nel mezzo del Quadro tra due soli Angeletti sovra una leggiera nube collocata, la quale con quella bellezza di Paradiso, che Guido solo sapea darle, con occhj bassi, e con azione tutta placida, e amo-

(*) *Anche questo Quadro fu portato in Francia coll' altro di sopra accennato.*

amorosa il Divin suo Figlio fra le braccia si tiene. Sul piano della terra stando in piedi l' uno da una parte, l' altro dall' altra i due Santi Tommaso Apostolo, e Girolamo, questi leggente un libro, quegli ad un pezzo di Architettura in grave atto appoggiato, e allo Spettatore rivolto, formano la composizione del Quadro tutta quieta bensì, e tutta semplice, ma spirante un incomparabil Maestà, che chiama subito l'animo allo stupore insieme, e alla venerazione. Quanto però è facile, e puro il composto del tutto, altrettanto è ben contrastata ciascheduna figura da se. Io non istarò a più minutamente descrivere ciò, che voi, eruditissimi Accademici, ben avrete presente alla Memoria, dirò solamente, che lo sfarzoso panno del S. Tommaso con quel copioso e ricco rivolto sul fianco, e con quelle grandiose pieghe al suolo cadenti, può da se solo il più nobile esempio del ben inteso contrasto somministrare.

Ma dove o il Soggetto ricerchi, o la ferace fantasia del Pittore metta in Campo la moltiplicità delle figure, e degli oggetti, fa d' uopo, ch' ei li leghi fra lo-

ro; e così legati, ed uniti solo a pochi e grandiosi gruppi li riduca; imperciocchè se molte figure, o molti piccioli gruppetti tra loro disgiunti, e senza legamento si vedessero pel quadro seminati, ne deriverebbe un molto nojoso effetto all' occhio, il quale nel dividere i visuali raggj in tante parti, e sovra tanti piccoli oggetti, sembra che provi pena, ove ricrearsi ei vorrebbe. Tal effetto pare a me di provare, allorchè miro il Quadro, per altro eccellentemente dipinto, e di tutta la maggior lode meritevole, della Concezione della Ssma Vergine di Federico Zuccheri nella Chiesa di S. Francesco, ove otto piccoli ammassi tra loro affatto disuniti, e pel Quadro con egual distanza collocati si vedono: ond' è che quantunque le parti del Quadro siano in se stesse e pel dissegno, e per la grazia delle mosse, e delle arie delle figure, e per un certo saporoso, e tenero colorito, eccellenti oltre modo; nel tutto insieme però l' occhio non trova in che compiacersi. Non così però accade nel mirare la famosa, e preziosissima tavola di Gio: Bellino della Coronazion della Vergine, che vicina all' altra

del Zuccheri stà nella stessa Navata, dove tanto nell' opera di mezzo, quanto nelle picciole Storiette, che intorno le stanno, ha egli bensì colla semplicità de' suoi tempi, ma con molta avvedutezza, ed assai bene le cose tutte aggruppate, e distribuite. Ma osservate le tante altre eccellenti Pitture nelle Chiese nostre, e del Guercino da Cento, e di Paolo Veronese, del Cignani, del nostro Berettoni, del Sordo, di Pomerancio, del Savoldo, del Palma, del Mola, del Zuccheri in altro luogo, del nostro Niccolò da Pesaro (*), di Simon Cantarini, che fa tanto onore alla Patria nostra, e ch' è uno de' più leggiadri, e più fondati ingegni, che abbiano professata quest' Arte; e di tanti altri rari Autori, che colle loro opere hanno la Patria nostra adornata, voi vedrete in esse di questo Precetto, di cui parlo, i chiarissimi esempj; ma sovra tutto piacciavi di osservarne uno, che più di ogni altro mi reca stupore, nella rarissima, e pregiatissima tavola, che nella

(*) *Niccolò Trometta detto Niccolò da Pesaro. Morì di 70. anni nel Pontificato di Paolo V. ne scrisse la Vita il Baglioni.*

la Chiesa di S. Andrea, il non mai abbastanza lodato Barocci ha dipinta. (*) In questa volendo egli rappresentare la chiamata, che fa Nostro Signore di quel Santo Apostolo, e di S. Pietro suo Fratello, mentr' erano in mare, due soli gruppi, o per meglio dire due masse di cose solamente ha in essa espresse: L'una comprende la Figura del Divin Redentore, e quella del S. Andrea, la prima delle quali stando in piedi sul lido del Mare, sparso con somma diligenza, e bravura dal Pittore di conche, di granchj, e di altre cose marine, stende la Mano a quel suo futuro Apostolo in atto d' invitarlo a venire a se, con un' azione sì maestosa, e nel tempo stesso sì amabile, e attrattiva, e con tal nobiltà, e bellezza di carnagione, e di volto, che, non che il più nobil germoglio di tanti Patriarchi, e di tanti Rè, sembra veramente, quale Egli è, un Dio. Il S. Andrea con uno de' ginocchj a terra, e colle braccia alquanto allargate verso di

(*) *Anche questa bella Tavola non più in Pesaro, ma in Parigi dovranno cercare gli Amatori.*

Esso, a maraviglia esprime l' alacrità, e la gioja, con cui lascia la povera sua barchetta, le reti, e quanto altro ei possiede, per darsi tutto a Lui, e fa col gesto istesso comprendere la prodigiosa possanza, che ha sul suo Cuore la chiamata d' un Dio. La composizione di questa Figura, il partito de' panni, il girar delle parti della sua testa in profilo, quei canuti, rabbuffati, e leggieri capelli, che nel campo del Quadro dolcemente si perdono, quelle forme di membra quadrate, risentite, e indurite alla marinaresca fatica, sono cose sì maravigliose, che mi fanno considerar questa per la più bella figura del Quadro. L' altro gruppo, che per dar risalto al primo, resta in un lume più basso, comprende il S. Pietro, che in un altro modo egualmente mirabile mostra l' ardente voglia di darsi al suo Divino Maestro col gettarsi giù dalla sponda della barca; sovra la quale è stupenda altresì l' espressione di un barcajuolo nel puntare nel fondo del lido il remo, e colla forza della vita fermare il corso della barchetta, sintantochè ne sia S. Pietro disceso. Questi due gruppi, disposti con quella semplicità,

ch'

ch' è il fior della bellezza, grandeggiano sbarazzati, e liberi nel campo, che loro formano, e il mare, e l'aere; e presentano in tal modo all' occhio la più quieta, e la più grata vista, che possa desiderare.

Resta ora, che brevemente vi accenni un' altra dote della Pittorica composizione, che è l' Equilibrio del Quadro, il quale in tre cose consiste: Primo in una certa proporzione fra le Masse, e i vani, così che nè sia talmente piccola la mole de' corpi, che la maggior parte del Quadro resti vuota, ed aerea; nè stia essa così ristretta, che non vi resti un sufficiente campo, e il dovuto respiro. (*) In secondo luogo consiste l' Equilibrio nel dare agli ammassi delle cose la competente lor base, specialmente ove si tratti di corpi, che posano in terra; ond' è che in tal caso la forma più lodevole di tutto un gruppo è quella, che più alla

(*) *Si sà in tal proposito ciò, che fu opposto al Giove Olimpio di Fidia, che se si alzava dal seggio, ove sedeva, avrebbe dato malamente di capo nel volto della Nicchia, in cui stava collocato.* (Nota dell' Autore.)

piramide è somigliante, la quale come ognun sà nel fondo si dilata, e nella cima si assottiglia. Terzo, consiste nel disporre talmente gli oggetti, che non resti tutto il vano da un lato del Quadro, e tutto il pieno dall' altro: imperciocchè l' occhio sembra che peni, parendogli sempre di veder il Quadro per tutto il peso da una parte traboccare, nè par, che gli basti la lepida risposta, che diede il P. Pozzi a chi gli oppose, che tutta quella strepitosa Architettura di colonne, e di archi da lui con ben intesa Prospettiva, e con vivaci colori dipinta nella volta di S. Ignazio di Roma, per averla egli rappresentata posante solamente sovra certe mensole, parea che sempre minacciasse rovina: non dubitate, rispose; qualora quella fabbrica cada, mi obbligo a rifarla a mie spese. Del giusto, e ben inteso Equilibrio del Quadro, io credo, che non possa trovarsi più illustre esempio, quanto la Tavola della nostra B. Michelina, situata, come sapete, in questa Chiesa di S. Francesco; (*) la quale io annovero trà le più

(*) *Ora anch' essa è in Francia.*

più stupende Opere del gran Barocci, e tra le maggiori maraviglie, che io abbia vedute in genere di Pittura. Trattavasi per lui di fare una non piccola Tavola d' Altare con una sola sola Figura inginocchioni, la quale dovesse riempirne quel sito, che richiede l' Equilibrio, di cui si tratta: difficoltà, che messo avrebbe in una total diffidenza di potervi riuscire ogni altro più grande ingegno, che non fosse stato sovrumano, come quello dell' immortal Autore. Notate, come rappresentando Egli la Beata allorchè nel suo viaggio di Palestina sul Monte Calvario in amorosa estasi fu rapita, fa, che il vento, solito a dominare sulle altezze de' Colli, dia un vago, e pomposo svolazzo al mantello, che la ricuopre, e con questo sì proprio, e natural partito stende con nobiltà, e con isfarzo la massa dei pieni ad equilibrarsi perfettissimamente coi vuoti dell' aria, e delle nubi. Questa massa viene egregiamente sostenuta dal largo basamento, che formano sul suolo sì le copiose pieghe della tonaca, sí anche un leggiadro gruppo del bastone, e degli arnesi da pellegrina, così che lo spazioso campo di quella non pic-

cola Tavola, che con una sola figura avrebbe dovuto rimanere assai povero, resta pienamente riempiuto, ed arricchito, e l' occhio dello spettatore, senza essere distratto dalla moltitudine degli Oggetti, col secreto incanto, che gli forma questo sì ben inteso Equilibrio, gode con assai maggior pace la beltà di questa sola figura, e sovra tutto si pasce, e si riposa nel volto della Beata dipinto con arte difficilissima, e Maestra tutto senz' ombre, con tal rilievo, che veramente tondeggia, con sì bell' aria, che il Mondo non ha la simile, con tal verità, e gentilezza, che sotto quella candida carnagione giurereste, che cammina il Sangue, con tal espressione, e tenera alzata d' occhj al Cielo, che le si vedono sulla faccia le dolcezze di quella bell' Anima nella contemplazion del suo Dio, e sembra in somma, che sforzi a credere per vero ciò, che nel contemplarla disse un grande intendente Bolognese, ch' esser non può a meno, che anche il suo Autore con un somigliante estasi non sia andato a rapirla in Paradiso.

Io non devo abusarmi più a lungo della gentil vostra sofferenza, dottissimi Ac-

ca-

cademici, e lasciando altre ispezioni ancora, che intorno a questa parte della Pittorica composizione potrebbono farsi, dirò solo, che intanto ho creduto di doverne queste mie osservazioni esemplificare colle sole eccellenti Pitture della Patria nostra, che tutto giorno avete sotto gli occhj, perchè ho conosciuta la mia insufficienza nel sapermi spiegare intorno alle mie osservazioni sulle maravigliose Opere, che lontano dal nostro sguardo le altre Città adornano. Che se ciò avessi saputo fare, avrei potuto (come amante, che io sono di tutto ciò, che deriva da' miei ottimi Concittadini) mettere in campo i belli, e proprj esempj della ben intesa Composizione, tratti dall' Opere, che più farraginose di quelle, che noi abbiamo, altrove dipinse l' impareggiabil nostro Simon Cantarini non inferiore ad alcuno de' Pittori più grandi, anzi a cui molti de' più grandi sono inferiori, e specialmente dalla tavola di Fano dello Storpio da S. Pietro risanato, che sbatte molto quella per altro bellissima di Guido, che le stà vicina. Lo stesso avrei fatto dell'Opere, che sono in

Roma del Nostro Niccolò Berettoni (*) (che io chiamo nostro, perché sebbene quì non ebbe i Natali, vi ebbe però sin dalla prima sua Giovinezza il Domicilio, e il primo suo glorioso incaminamento a quest' Arte, e finalmente il sussidio, e mantenimento, onde perfezionarsi in quella grande Metropoli). Al merito di questo insigne Autore ben dà risalto, l' essere stato prescelto da vostri gloriosissimi Antenati, o Eccelso, ed Eccellentissimo

(*) *Niccolò Berettoni era del Montefeltro, ed esercitava la Professione di Giovane di Bottega in Pesaro. Avendo una eccellente disposizione alla Pittura, il Canonico Muccioli, di famiglia Nobile Pesarese oggi estinta, il mandò a Roma a sue spese, e vel mantenne, dove fè grandissimi progressi nella Scuola di Carlo Maratti, ed in qualche opera vogliono gl' intendenti, che abbia superato il Maestro. Morì in Roma poco dopo il 1680. assai giovane. Mandava ogni anno a regalare un Quadro al suo Mecenate, e molte cose dipinse nella di lui Casa, ora Catani. Meritavano questa breve memoria, e la non comune generosità dell' ottimo Ecclesiastico, e la gratitudine del Berettoni.*

mo Principe (*) (che qui ora di vostra presenza, e di vostra protezione la nostra Accademia onorate, non meno di quello che rendiate col vostro provido Governo la Città tutta felice) l' essere (dico) stato prescelto a dipingere tutta la volta di una di quelle magnifiche stanze del vostro grande, superbo, e posso dir veramente Reale Palagio, a cui col suo pennello non ha quell' autore un indegno ornamento apprestato : giacchè egli, quantunque con un' Opera di minor mole, valorosamente gareggia, e al giudizio de' più intendenti forse forse và nella gloria qualche passo più avanti all' insigne Carlo Maratti suo Maestro, il quale nel gran volto di quell' amplissima vostra Sala profuse tutto il valore della sua Arte, e in essa lasciò agli stessi coronati Monarchi, onde invidiare la Romana magnificenza. Anzi se avessi voluto desumere gli esempli di ciò, che vi è di pellegrino nella gran Roma, primo fonte di tutte le ma-

ra-

(*) *Monsignor Vincenzo-Maria Altieri allora Vicelegato di Urbino, e poi Cardinale, alla di cui presenza fu recitata questa Dissertazione circa l' anno* 1756.

raviglie di questa, e di ogni altra bell' Arte, avrei potuto dare col mio ragionamento un pascolo più proprio all' Erudizione de' miei gentilissimi Coaccademici, notando quegli stupendi esemplari, che la Grecia a lei Maestra lasciò, dacchè

Græcia capta ferum victorem cepit, & artes
Intulit agresti Latio . . . (*)

e coi quali ella tutte l' altre Nazioni, barbare senza queste arti, in esse istruì, e in simil guisa rese colte, ed umane. Così avrei fatto vedere, come si è appresa la bella Composizione, o rispetto ad una sola figura dall' Ercole di Glicone Ateniese, dalla Venere di Cleomene, dai due Gladiatori l' uno come si crede di Cresila, l' altro di Agasia di Dositeo Ateniesi, dall' Ermafrodito, e dalla Cleopatra d' incogniti Greci Autori; o rispetto a tutto un gruppo di figure dal celeberrimo Laocoonte co' suoi due Figli da' Serpenti avvinti, ed uccisi, prodigiosa Opera di tre Rodii Scultori Agesandro, Polidoro, e Atendoro, o dall' altro stupendo gruppo, in cui altri due celebri Artefici di Rodi Apollonio, e Taurisco espressero la misera Dirce legata alle cor-

na

(*) *Horat. Epist.* 1. *L.* 2.

na d' indomito furibondo Toro da Zeto, e Amfione per ordine di Antiopa loro Madre, per essere a crudel morte strascinata, alla qual opera composta di sette figure compresivi il Toro, ed un cane girandosi intorno si vede in quante bellissime diverse vedute le parti tutte egregiamente si aggruppano, e si compongono. Ma le vostre stesse Gallerie Eccmo Signore, che di vostra protezione l' Accademia nostra onorate, e le medesime vostre magnifiche, e deliziose ville avrebbero potuto i dotti esempj di quanto ho detto somministrarmi, se la memoria me' gli avesse resi presenti, e mi avesse assistito il coraggio a saperli pienamente rappresentare. Mà nè la Patria mia può al vantaggio della bella Pittura apprestare simili feconde, e inesauste miniere, onde trarre il tesoro delle grandi, e nobili idee; nè a voi avvezzo a tener l'occhio sulle più eccellenti produzioni di quest' arte fra le domestiche mura, può apprestarvene tale, e tanta copia, che sia degna di voi: Vi dà però, in mancanza di tutto questo, un abbondante compenso in ciò, che agli animi grandi degli Eroi suol esser più gradito, cioè nel rispetto, e nell' amore. DIS-

DISSERTAZIONE III.

SUL DISSEGNO.

LA dolce Poesia, e la bella Pittura, siccome nate da uno stesso Estro possente, che le fervide menti di coloro, che le professano, agita, e feconda, sono due Sorelle così fra loro somiglianti, e conçordi, che hanno un sol genio, e una sola indole, amano senza gelosia i medesimi oggetti, godono senza invidia degli stessi ornamenti, e sono ad uno stesso scopo senza contrasto rivolte. Potrebbono anzi considerarsi ambedue per un' arte sola, se non venissero unicamente distinte dal vario modo, con cui cadauna di loro le proprie maravigliose produzioni offre, e tramanda all' umano intelletto ammiratore, l' una per la via dell' orecchio col suono de' leggiadri carmi, l' altra per la via dell' occhio colla regolata, ed armonica disposizione di lineamenti, di lumi, di ombre, e di colori. Quanto negli anni scorsi in questa vostra dotta Adunanza, ornatissimi Accademici, intorno alla Pittura vi compiaceste di ascoltare in due miei ragionamenti

menti, può dirsi, che abbracci tutto ciò, che v'è di comune, e indistinto fra queste due Arti; ond' è che tutta la materia della Prima sua Parte, ch' è l' Invenzione, e molta della Seconda, ch' é la Disposizione, io potei trarre dai fonti della Poetica, la quale con alquante di quelle ispezioni, che riguardano specialmente la Tragedia, e l' Epopeja, dà pure al Pittore le leggi intorno al rappresentare un' azione sul Quadro. Ora però che vengo a recare al vostro letterario trattenimento la terza sua Parte, ch' è il Dissegno, non più la Poetic' Arte, ma la sola Pittura mi può servire di scorta: imperciocchè quanto su di questo, e quanto pure sovra il Colorito mi resta a dire, forma appunto ciò, che le sembianze della Pittura da quelle dell' altra Sorella rende diverse, e non per una sola, come sembrar potrebbe, mà per due differenti arti le fa ravvisare. Ma niuno creda per questo, che il Dissegno, quasi un mero mecanismo consistente in tirar linee, e stendere chiaroscuro, sia opera di una forza d' ingegno men sublime, e vivace di quella, che il rimanente di quest' arte inspira, e dirigge. I più bei lumi

mi di varie altre Facoltà, i quali o per libero dono del Cielo naturalmente posseduti, o per via laboriosa con diligente studio acquistati, debbono la mente coll' eccellente Pittore necessariamente fornire, affinchè egli non con una sola material prattica, ma col fondamento della ragione sappia dissegnare; fanno conoscere, che il Dissegno è quella Parte della Pittura, che forse più dell' altre per uno de' maravigliosi prodotti dello Spirito dev' essere considerata. Accogliete adunque eruditissimi Accademici, colla vostra solita gentilezza un argomento, che pel proprio pregio, se non per quello del dicitore, non è indegno di essere fra voi trattato: e poichè siete non meno illustri cultori delle scienze, che saggi estimatori delle bell' Arti, piacciavi di correggere poi colla vostra dotta censura, quanto forse avessi intorno ad esso malalamente divisato.

Voi già ben intendete, Accademici Eruditissimi, che siccome appartiene all' Invenzione l' introdurre nel Quadro ciò, che il fatto da rappresentarsi costituisce, illustra, ed adorna, e dalla Disposizione l' assegnare tanto agli Oggetti principali, quan-

quanto agli accessorj quel luogo, che loro compete col distribuirli, ed aggrupparli secondo le regole del bel contrasto, e del perfetto equilibrio; così è opera del Disegno il dare a ciascheduna cosa, che si dipinge, la sua forma, e figura. Questo con due cose si ottiene, cioè col contorno, e col chiaroscuro.

Il contorno circoscrive, e determina le forme, che aver devono gli oggetti secondo il punto di lor veduta: nè ciò intendo solo di quella linea, che circonda i corpi esteriormente, e che divide la figura dal suo campo, ma quella altresì, che al di dentro di questa esteriore linea segna cadauna parte di essi corpi: tai sono per esempio in un Corpo umano veduto in faccia le linee, che formano occhj, naso, bocca, nervi, muscoli e simili, quali però talora, specialmente nel figurar muscoli, e nervi, non sono in realtà crude, e secche linee, ma dolci, e sfumate mezze tinte. Il chiaroscuro poi, collo spargervi i varj gradi di lumi, e di ombre, dà alle forme quel rilievo, che loro conviene. Di questo, per non sovverchiamente allungarmi per ora non parlerò, ma sarà l' argomento di un

quarto mio Discorso, qualora mi diate alcun' altra volta l'onore di favellarvi.

Il nudo però, e semplice contorno esteriore de' corpi fu al dire di Plinio il solo principio, per cui la bella, ed utilissim' Arte del Disegno al mondo comparve. Questo principio egli stesso confessa esser molto oscuro, ed incerto. I Greci voleano esserne stati gl' inventori, asserendo, che in Sicione, secondo alcuni, secondo altri in Corinto ella nacque dall' essersi contornata su d' una parete l' ombra del corpo umano. Ed Atenagora nell' Apologia della Cristiana Religione, che a Marc' Aurelio, e a Comodo suo figlio presentò, asserisce, che i Simulacri, dai Gentili adorati, non erano certo più antichi di Saurio da Sami, di Cratone Sicionio, e di una certa fanciulla Corintia, che diedero al disegno, alla Pittura, e alla plastica il loro cominciamento: imperciocchè il Disegno nacque, dic' egli, dall' aver Saurio circoscritta con linee in un sito battuto dal Sole l' ombra di un Cavallo: e la Pittura, dall' aver Cratone similmente contornata in una tavola l' ombra di un Uomo, e di una Donna, e poscia l' opera sua di una specie

cie di colore ricoperta. Quella Donzella altresì di Corinto in simil guisa sopra un muro delineò, e ritrasse un suo amante, i quali segni avendo veduti con maraviglia, e piacere il di lei Padre, ch' era di professione Vasajo, di creta li riempì, e forse le interne parti, alla meglio, che seppe, rilevò; e portò con questo rozzo principio al mondo la scultura di basso rilievo. Quest' opera, soggiunge Atenagora, a' suoi tempi ancora in Corinto conservavasi. Gli Egizj ciò non ostante contrastavano ai Greci la gloria dell' invenzion di queste arti, benchè al dir di Plinio = *Vana prædicatione, ut palam est* (*) imperciocchè affermano, essere la Pittura incominciata fra loro seimila anni prima, che in Grecia passasse. Certamente sembra meritar la derisione di quell' Autore questa data, ma se è vero ciò ch' egli stesso altrove afferma (*) e che Diodoro Siculo (*) e Plutarco (*) altresì asseriscono, che l' anno dei più Antichi Egizj non era più lungo, che uno de' nostri mesi, in tal ca-

(*) *Plin. L.* 35. *c.* 3.
(*) *Plin. L.* 7. *c.* 48.
(*) *Diod. Sic. L.* 1. (*) *Plut. in Numa.*

so i loro sei mila anni diventano cinquecento dei nostri. Ora che il Disegno potesse essere fra loro cinquecento anni, prima che fra i Greci, non mi sembra cosa improbabile, qualora rifletto all' antichità del vitello d' oro, del Serpente di Bronzo, e de' Cherubini dell' Arca, che poco dopo uscita dall' Egitto, fabbricarono gl' Israeliti nel Deserto, e all' Antichità altresì degli Egiziani Obelischi, che tuttavia si vedono di figure di uomini, e di animali da cima a fondo intagliati, quali alcuni hanno avuta opinione, che siano di poco forse posteriori allo stesso Mosè. Io non istarò ad allegare ancora rispetto ad altri popoli la tanto maggiore antichità degl' Idoli di Labano, i quali non è sicuro, che possano somministrarmi una prova dell' esservi allora stata la Scultura, e in conseguenza il Disegno; mercè che potevano essi per avventura consistere in un qualche pezzo di materia informe, e non imitante figura alcuna d'uomo, e di animale, come appunto soleano assumere i Ciechi Antichissimi Idolatri per idearsene una Divinità, e come tale adorarla. Or tornando ai Greci dico, che quantunque il Regno

gno di Sicione sia antichissimo, e Pausania (*) affermi esserne stato il primo Rè Egialeo, messo dal P. Riccioli nelle sue tavole Cronologiche due mila novanta anni prima dell' Epoca di Cristo, cioè secondo il diligente suo Calcolo desunto da Eusebio, da Africano, da S. Agostino, e altri più di quattrocento anni prima di Mosè, nondimeno non mi par che possa facilmente credersi aver la Grecia inventato, e tramandato il disegno all' altre Nazioni, quando è comun parere, che le Colonie, trasportate appunto circa i tempi, in cui vivea Mosè, nella Grecia per opera di Cecrope dall' Egitto, e di Cadmo dalla Fenicia, e alquanto dopo di Danao, parimenti dall' Egitto, furono quelle, che introdussero fra la Greca Nazione le Arti, e le Scienze: anzi per ciò, che risguarda la Giovane di Corinto, se vero è il computo dello stesso P. Riccioli, essendo stata quella Città fabbricata da Sisifo alcuni anni dopo la morte di Mosè, è manifesto, che molto prima di codesta Donzella era il Disegno fra i popoli dell' Egitto. Se però

(*) *Pausan. in Corinthiacis. L. 2.*

rò è mal fondato il vanto della Grecia intorno all' invenzion di quest' Arte, non lo è già intorno all' averla portata alla più alta perfezione. Il tempo distruttor crudele di ogni cosa ci hà involato quanto di più prodigioso, e celebre è uscito dalle mani di Apelle, di Zeusi, di Timante, di Protogene, di Parrasio, e di quei tanti altri primi lumi della Grecia, e se la Terra più che esso giusta, e pietosa conservatrice delle cose belle, non sottraeva alla di lui voracità alcuni pochi avvanzi di un' Arte sì degna, e non li custodiva per molti secoli nel cupo delle sue viscere per ridonarli a noi, sarebbe rimasto a questi ultimi Secoli la sola, e nuda fama dell' antica Pittura, senza poter godere ne' pure quello scarso, e piccolissimo Saggio, che ai nostri giorni è al Mondo derivato dalla famosa scoperta delle ruine di Ercolano, e neppur quello, che da tempi più addietro possiede la felice Roma, il quale pure diè qualche lume al mirabile ingegno di Rafaello, e specialmente bastò a ricondurre alla luce, per mezzo di esso, e di sua Scuola, i grotteschi ornamenti, di cui erasi già affatto ogn' idea perduta. Ma se

son perite le dipinte tavole, sono però avvanzati molti Greci marmi scolpiti, su dei quali siede tuttavia come Reina la bell' Arte, e da quelli stà imponendo leggi a coloro, che o col pennello, o collo scalpello si danno ad imitar il visibile più bello, e maraviglioso della Natura. Ed in fatti oltre tutte le altre parti, che alla perfezione di queste arti appartengono, mirabile sopra modo, e sorprendente è in essi quella, di cui vi parlo, cioè il Disegno. La perfezione di questa parte, quando dall' Artefice sia ben trattata, spicca in qualunque oggetto, ch' egli ci rappresenta, ma in modo particolare nel Corpo Umano, il quale essendo la più bella di tutte le visibili cose, è perciò anche la più difficile ad imitarsi. La machina di esso è di così varia figura nelle sue parti, e queste stesse parti così mutabili nei loro movimenti, così differenti nella loro varia veduta, così facili ad alterarsi per le diverse passioni dell' animo, che ogni mossa, ogni aspetto, ogni espressione imprime in esse un infinità di accidenti, ognun de' quali uno studio apposta ricerca. Quindi è che per ben disegnare è d' uopo l' a-

ver una sufficiente cognizione di ció, che ci somministra la Notomia intorno alla struttura, e al legamento delle ossa, agli effetti dei nervi, che al di fuori appariscono, e al numero, alla disposizione, inserzione, contrazione, ed estensione de' muscoli; una cognizione dissi, sufficiente, imperciocchè la sperienza ha fatto vedere, che mal sa contenersi chi nella Notomia è profondamente versato dal non far soverchia pompa nel suo disegnare di quanto ei sà, esponendo all' altrui guardo piuttosto anatomiche figure, che vive, e carnose membra. Dell' intelligenza di tutti i fenomeni, e di tutte le funzioni delle parti del corpo umano abbiamo prodigiosi esempj nell' opere dipinte, e scolpite dal celebre Michelangelo Bonarota, del quale dicesi aver più di ogni altro, e più ancora dello stesso Rafaello dottamente disegnato, per questo appunto, perchè più di ogni altro ha inteso in questa parte. Se però è lecito il riferire ciò, che vien notato in uno dei più sublimi ingegni, che abbiano queste arti professate qual fu questo grand' Uomo, sembra, che il troppo render conto de' muscoli in ogni sorta di nudo, lo abbia

bia fatto cadere in una certa uguaglianza, e somiglianza di Corpi, che non bene imita la verità, di modo che poco meno dei robusti atleti restino nelle opere sue le figure delle femmine, e de' fanciulli muscoleggiate (*). Non così già vedesi nelle Greche Statue, dalle quali assai meglio apprese l' impareggiabil Rafaello il dar risalto della muscolatura, se non con sì profonda dottrina, quanto Michelangelo, certamente con più verità, e giudizio, rispetto alle varie età, al vario Sesso, e alle varie qualità de' personaggi rappresentati. Ben si accorge di quanto io dico, chi paragona in Roma i tanti nudi del primo dipinti nella Cappella Sistina in Vaticano con quelli del secondo rappresentati nella Sala, e in una Stanza del Palazzo della Farnesina. Per altro niuno sia d' avviso, che anche il gran Rafaello non abbia bene, e dottamente intesi gli effetti, e le funzioni de' Muscoli. Ne sarà ben persuaso ognuno di

(*) *Ciò di lui asserì Lionardo da Vinci. Vedi l' Armenini alla pag. 99. il quale da buon Discepolo del Bonaroti, taccia d' ardito Lionardo, che così giudicava al suo Maestro.*

di voi eruditissimi Accademici, che in Roma nelle Stanze Vaticane da lui dipinte in quella parete, ov' egli ha rappresentato l' incendio Borgo abbia osservata la figura ignuda di uno, che per salvarsi dal fuoco si getta giù da un balcone, e per render il salto men pericoloso, attaccate le mani al ciglio di esso, si lascia andar penzoloni colla vita per lasciarsi poi più agiatamente che può cader giù: Non può a bastanza esprimersi quanto bene, e con quanta profonda intelligenza del grande Artefice, il risalto, lo stiramento, e le forme de' muscoli rendano ragione del peso di quel Corpo. (*) Ma chi in Roma ciò non ha

(*) *A persuadersi di quanta diligenza ponesse Rafaello nella notomia delle figure, che dipingeva, basterebbe osservare alcuni Studj, a penna Originali, del Quadro della Sepoltura di Cristo, che il divino Pittore fece per Madonna Atalanta Baglioni, ed ora forma uno de' principali ornamenti della insigne Galleria Borghese in Roma. Vedesi in uno di questi la Vergine svenuta appoggiata da tre donne, una delle quali la sostiene sotto le braccia,*

ha osservato, può avere dell' eccellenza in ciò dell' immortale Autore una domestica bellissima testimonianza anche quì in Patria, qualora nella tavola della Sacra Famiglia da esso dipinta, che qual tesoro inestimabile, rende lustro non meno alla Nobilissima Casa Olivieri (*) posseditrice, che alla nostra Citta, osserverà il piede di S. Giovannino, ch' egli alza dal pavimento, e mette dentro la cuna del Divin Bambino; e vedrà s' egli ha mirabilmente saputo imitare nell' andamento dei teneri muscoli l' effetto della compressione, che fa una morbida carne

---

cia, stando in piedi dietro di Lei, ed in un altro disegno la figura della Vergine, *e quella della* Donna, *che la sostiene, non però vestite come nell' altro disegno, ma segnati semplicemente, e con somma maestria i soli contorni delle Ossa.*

Questi disegni, con diversi dello stesso Autore, e molti altri di varj Maestri sono posseduti dalla Famiglia Antaldi, la maggior parte de' quali erano stati raccolti da Timoteo Viti Concittadino, discepolo, ed amico del Sanzio.

(*) *Oggi Almerici.*

ne sopra una morbida coltrice : imitazione tanto più stupenda, quanto che per l' impossibilità di ciò copiare dal vero col tener a modello un picciolo fanciullino di quell' eta, e con fargli fare con tal naturalezza una simile azione, convien dire, che dall' intelletto sovrumano di Rafaello per via di ragione, e di sapere ella è stata prodotta.

Ma ognuno conviene in questo, che in ogni altra prerogativa del Disegno il gran Rafaello non ha, non dirò chi lo superi, che ció è cosa disperata, e impossibilissima, ma ne pure chi lo pareggi: E aggiungo ancora, che raro è chi lo avvicini. Egli ha bevuto al Greco fonte quanto di più leggiadro, e pellegrino havvi nel visibile, ed avendolo poscia sparso nelle sue opere, ha lasciato il Mondo in un forte dubbio, se le tanto celebrate Pitture di Apelle potessero avere cosa alcuna di più singolar, che le sue. Una di queste prerogative in cui egli si è reso inarrivabile, e ch' è fra le principali del Disegno si è la simmetrìa. Questa fu a lui data per suo distintivo da Agostino Caracci in quel suo famoso Sonetto delle note de' più eccellenti Pittori con

quel

quel verso = Di Rafael la giusta Simmetrìa = Abbraccia questa, come voi eruditi Accademici ben sapete tre cose: la più bella, e scelta forma di cadauna parte di quel corpo, che si rappresenta, la proporzionata misura di ognuna delle medesime rispetto a tutto il corpo intero, e la giusta, e precisa collocazione di queste parti ognuna nel suo luogo (*). Io non ho qui nè l' Ercole Farnese, nè il Laocoonte, o l' Apollo, o l' Antinoo di Belvedere, nè il gladiatore, o l' Ermafrodito di Villa Pinciana, nè alcun' altra di quelle Greche maraviglie, che sono della Simmetrìa, e in conseguenza della più degna parte della Bellezza i primi esemplari, giacchè la bellezza è appunto, come dice Cicerone (*) = *apta membrorum figura cum quadam suavitate coloris*: ma nella poc' anzi nominata Tavola di Rafaello voi stessi potete osservare se possono vedersi più leggiadre forme, e più al suo tutto proporzionate di quelle della mano, o del piede della Ssña

Ver-

(*) *Si veda Vitruvio, ove parla della Simmetrìa, e il Commento del Galliani.*

(*) (*Tusc. l.* 4.)

Vergine, della sua testa, e di ogni sua parte, e più ben fatta, e aggiustata struttura in somma di quella di tutta la di lei persona.

Alla ben' intesa Simmetrìa ha molta relazione l' altra dote del disegno, che i Pittori chiamano Carattere, il quale, per formare la bellezza del corpo umano, dev'essere nello stesso tempo e grande, e gentile. Questi sono due contrarj, che solo dai rari Ingegni si sanno insieme unire. Nè ad ognuno di coloro, che per altro sono sommi Pittori, è riuscito di poter ciò fare; imperciocchè volendo taluni cercar il grande, hanno urtato nel grossolano, o nel pesante; e volendo altri andar in traccia del gentile, hanno dato nel minuto, e meschino. Difficil assunto è il definire in che precisamente ciascheduno di questi Caratteri consista essendo questa cosa una di quelle tante, che nel Pittore forma la Natura, senza che l' Arte vi abbia parte veruna, e ciò che solo io saprei dirne è, che non la grande statura, o la gran mole delle figure fa il carattere grande; poichè anche nel vero qualche volta accade, che uomini assai alti col soverchio dar nel lun-

go

go in ogni lor parte, appajono di meschino aspetto, ed all' incontro alcuni di anche piccola altezza di persona con opposto effetto danno nel grandioso. Sembrami dunque, che nel disegnare un tal effetto da due cose dipenda, cioè dalla scelta delle proporzioni, e dal dare un buon rilievo alle parti. In ordine alla prima osservo, che una faccia per esempio allora dà nel grande, quando, rispetto ad una mediocre grandezza di giro del suo contorno, occhj, naso, bocca, e ogni altra sua parte pendano al grande: Ma eccoci subito nel pericolo del carattere grossolano, se non si fa studio delle più scelte forme di queste parti, così che per esempio siavi la giusta, e bella proporzione tra le narici, e la punta del naso, nè quelle sporgano, o si alzino più del dovere, nè questa sia rispetto a quelle troppo grossa, o troppo minuta: così le labbra s' inarchino, si distendano, e si assotiglino dove, e come conviene; dicasi lo stesso degli occhj, e di ogni altra cosa; che in tal guisa sembrami, che dalla forma grande di queste parti il carattere grande, e dalla forma bella delle medesime il gentil carattere

tere di tutta la faccia si potrà ottenere. A tutto questo però bisogna aggiungere delle stesse parti il buon rilievo, di modo che non si tema di far bene sporgere in fuori ciò, che in fuori hà da sporgere, come per esempio alcune parti delle guancie, il risalto delle ciglia, il convesso degli occhj, la punta delle labbra, il rotondo del mento, e simili; e di profondare all' incontro, ove profondar si dee, come nelle incassature delli occhj, nei due estremi dell' apertura della bocca, nel concavo, ch' è tra il labbro inferiore e il mento, e simili. Ma ecco tosto di nuovo il pericolo o di dare nel rozzo, e deforme caricando queste parti, o non abbastanza risentendole di dare nel liscio, e nel meschino. Per non cadere adunque da Scilla in Cariddi, è d' uopo ricorrer di nuovo alla scelta proporzione, e dare un dolce, morbido, e dirò così, rotondo passaggio della parte che rilieva in quella, che si affonda. Da questo carattere grandioso risulta uno strano, e mirabile effetto nelle Pitture di coloro, che in ciò hanno dato nel segno, ed è che all' opposto di quello, che dovrebbe accadere, più che lo spettatore si discosta dal-

dalle loro figure, più queste s' ingrandiscono. Un tal effetto io notava spesso con maraviglia nell' apparirmi notabilmente più grandi le figure delle Stanze di Rafaello, quand' io dal piano del pavimento le miravā, che quando su dei palchi per maggior comodo di disegnarle la faccia mia a quella delle medesime tenea vicina: E può ravvisare ognuno lo stesso nel poco fa lodato Quadro del medesimo qui in Patria nostra, al quale fra le altre sorprendenti sue bellezze non manca nè pure questo fenomeno del Carattere grande, e gentile, che in lui in modo particolare risplende, della qual dote però molto è debitore Rafaello al terribile Bonarota, la di cui gran maniera egli osservando, ingrandì la propria, che dalla scuola di Pietro Perugino avea portata, e di più le aggiunse ciò, che in quella del primo resta alquanto a desiderarsi, cioè la venustà, e la gentilezza.

E poichè io ho rilevato il dovere dell' eccellente Pittore di dare alle sue figure le forme più belle, sò che già ben comprendete, o Signori, che io parlo di quella bellezza, ch' è relativa, e convenien-

te alla qualità de' rappresentati personaggi; imperciocchè ognuno sà, altra essere la bellezza di un Soldato, altra di una Donna; altra quella di una figura di Nostro Signore alla Colonna, altra de' Manigoldi, che lo battono, i quali tutti per altro dovranno dirsi figure belle, se avranbo le parti, che loro competono, ancorchè per avventura gli uni siano di grave, o avvenente, gli altri di truce, e torbido aspetto. E senza fermarmi in ciò di vantaggio accennerò solo un' altra ispezione del Disegno, che a questo ha relazione. Ella consiste in due avvertenze, che deve aver il Pittore, l' una di addattar bene, l' altra di variar le fisonomiè, e anche le Simmetrìe delle sue figure. E' un difetto comune a molti Pittori, anche di merito, il fare a tutti la stessa aria di testa, e la stessa corporatura. Fu uno di questi il nostro Gio: Giacomo Pandolfi (*), Uomo per altro in

(*) *Giacomo figlio di un altro pittore Pandolfi Pesarese, fù discepolo di Federico Zuccheri, ed ebbe una maniera propria, e talora forse anche migliore di quella del Maestro, come si può ri-*

in quest' Arte eccellente, a cui dal Malvasia nella sua Felsina Pittrice (*), ed anzi, se è vera la tradizione, dallo stesso Guido fu data la lode di bravo Disegnatore (*), che a qualunque sua figura sia di Uomini, sia di Donne, sia di Vecchj, sia di putti ha dato la stessa somiglianza di volto, e di Simmetrìa in tutta la persona. E in ordine all' addattar le fisonomìe proprie al carattere, e alla qua-

riconoscere in molte sue Pitture lodevoli, che veggonsi in Pesaro, e nelle vicinanze; però la sua gloria maggiore si è di avere scoperto l' ingegno per la Pittura di Simon Cantarini allora fanciullo, e di avergli insegnata l'arte in modo ch' era già abil Pittore quando portossi alla scuola di Guido.

(*) *Malv. P. IV. p. 447.*

(*) *E' tradizione che Guido Reni ogni volta che passava per Pesaro alloggiasse in Casa del Canonico Muccioli, grande amatore della Pittura, ed estimatore de' bravi professori di Essa, e che una volta ricercato dal Canonico della sua opinione sul merito del Pandolfi rispondesse, che lo teneva per un grandissimo disegnatore, ma che non sapeva approvarne il Colorito.*

lità de' personaggj rappresentati, ne somministra parimenti (ed in qual prerogativa della Pittura non li somministra ?) i più illustri esempj il gran Rafaello. Ma sarebbe mestieri essere in Roma per vedere le immortali opere sue in Vaticano, e delle loggie, e delle stanze, e degli Arazzi, e per subito comprendere quale inesausta miniera di arie di volti, e di differenti Simmetrìe di Corpi era la bella fantasia del grande Autore. Michel Angelo da Caravaggio, grande, e celebre Pittore, che nel colorito, e nel tingere con gran risalto, e fierezza ha pochi eguali, fu privo della dote di dare alle sue figure le scelte, e più belle forme, in conseguenza di questo suo difetto ha con sí poca convenienza accomodate ai Santi quelle sue arie spiranti fierezza, e costume plebeo, che le sue Opere Sacre atte sembrano a risvegliar in chi le mira piuttosto maraviglia per la bravura dell' Autore, che la devota venerazione alla loro Santità.

Ma nulla gioverebbe per rendere perfetto il disegno la bella struttura, e simmetrìa degli oggetti, che si esprimono, se le parti, e i loro contorni non mostrassero giustamente la ragione dell' innanzi,

zi, e dell' indietro. Io però non sono in caso, valorosi Accademici, di poter troppo a minuto trattar di questo punto: imperciocchè dipendendo lo spiegarmi intorno ad esso dal parlare di Prospettiva, vale a dire di cosa, che non può senza le figure rappresentarsi, altro non farò, che accennarvene due, o tre prodigiosi esempj, fra le rare Pitture, che adornano la Patria nostra, affinchè da questi meglio, che da quanto io sapessi dirvi, potiate da voi stessi ammirare il valore de' sommi Pittori in questa parte. L' uno sia la figura del Divin Bambino nel Quadro della Circoncisione dell' immortal Barocci, invidiato a noi per la sua eccellenza sin dall' estere Nazioni. Chi ha le mani nell' arte della Pittura solo può comprendere, che cosa voglia dire fare un Putto in quel difficilissimo, e perfetto scorcio, e nel tempo stesso dar risalto alla bellezza sovrumana di ogni sua parte, cosichè quantunque stiano i piedi quasi a livello della faccia, non resta ascosa alcuna parte del Corpo che sfugge, ma lascia il bello della simmetrìa, e delle tenere forme all' occhio godere. Lo stesso effetto accade altresì

nel mirare il bel Quadro dell' Abele ucciso, che il Chiarissimo Sig. Annibale degli Abbati Olivieri, decoro, e ornamento di questa Accademia, e di tutta la Patria nostra, serba fra l' altre preziose sue cose. (*) Questa intera figura, che è grande al naturale, stà ristretta in una tela di molto minor grandezza di ciò, che porta l' umana statura, a forza di uno scorcio di tutto rigore, per cui mostra la testa, e le spalle sul piano avanti, e fa sfuggire indietro il rimanente del corpo. L' intelligenza somma di questo scorciar delle parti, la bella struttura, e il dotto legamento de' Muscoli, la correzzione, e l' esattezza dei contorni, meritamente hanno fatto questo Quadro riputare opera degna del non mai abbastanza lodato Domenichino. Ma che dirò della Testa veramente Divina del Redentore nel Quadro della nostra Chiesa di S. Andrea? Se io non temessi di troppo allungarmi, potrebbe di leggieri essa sola fornirmi tutte le osservazioni sui pregj, che competono al perfetto Disegno.

Mi

(*) *Ora presso i Signori Conti Macchirelli.*

Mi basti solo il notare l'esattezza, e il sapere dell' impareggiabil Barocci nel far girare, e sfuggire in quel mezzo profilo ogni sua parte all'insù a norma del punto prospettico dell'occhio, che nel Quadro è situato molto in alto, e nel lasciare, non ostante il difficile scorcio, l' aria della Testa così bella, che sembra fatta più per mano Angelica, che umana.

Io vedo bene, che non è possibile per non istancare la vostra gentil sofferenza, o Signori, il fermarmi a riflettere sopra le tante altre inspezioni, che occorrono intorno al ben disegnare. Io dovrei dirvi del piantar delle figure, intorno al che non sempre è agevol cosa l' equilibrarne il loro peso, se non si osservi, che la linea, la quale dalla fontanella della gola cade a perpendicolo verso il centro della Terra, resti onninamente dentro la pianta di ciò, che serve di base, e di sostegno a tutto il corpo. E perchè resta più grazioso il modo di piantare di una ritta figura, allorchè ella sopra un piede solo si sostiene, perciò è duopo, che la predetta linea dalla pianta di questo non esca, affinchè il corpo non cada. Ma la scarsezza del tempo mi obbli-

ga a raccorre in un fascio tutto ciò di che m' era prefisso di ragionarvi intorno ad un' altra dote, senza di cui il disegno perde tutto il suo pregio; e questa è la grazia. Siccome ella è una cosa, che si può gustar bensì, ma non intendere, così è impossibile stabilire in che cosa ella consista. Pure dirò, che allora questa sembra in una figura maggiormente rilucere, quando alla più bella, e perfetta di lei Simmetrìa si aggiunga la più bella mossa, e la più pura semplicità in ogni cosa. (*). Io già notai ciò spes-

se

(*) *Intorno alla semplicità, ch' è parte della grazia, si può aggiungere, che pare aver qualche analogia nella morale: all' ingenuità, ed al candore dell' animo. Intorno a ciò si osservi il paralello trà quello ch' è la Natura senza artifizio in persona rozza, e senza coltura sia nell' espressioni degli affetti, sia nelle mosse, sia nei modi di vestire, sia negli ornamenti, e tra la Natura legata dall' artifizio. Nella prima vi sono molte deformità da correggersi, e sono quelle, che indicano viltà, debolezza, indecenza ec., così per esempio gesti esorbitanti nelle passioni, abiti sudici o*

mal

se fiate in Roma sull' opere dell' immortal Raffaello, nelle quali la grazia tra tutte le più sovrane doti tien certamente il primo seggio; e per nominarne un esempio, che primo mi ritorna a mente, nelle loggie Vaticane tra varj fatti di Scrittura, v' è dipinto Abramo, che i tre angeli adora; io non credo, che possa idearsi cosa più leggiadra, e graziosa di

mal tagliati, teste affatto, o malamente scarmigliate, mosse e attitudini goffe ec. Ma nella seconda ancora vi è da correggere molto intorno all' affettazione, che sà sempre di menzogna, e di falso. Quell' aver nell' animo una qualche passione, e per umano rispetto doverne mostrar sul volto una contraria, quel dar alle pieghe dei panni, ed ai capelli un andamento per forza contro la loro natura a cagione della moda, quel voler a forza di mosse eccedenti, e caricate imitare o il portamento nobile, o l' affabilità, o altre simili doti ec. sono tante falsità. Or a me pare, che la semplicità sia quel lasciar operare la natura con libertà, senza però lasciarla cadere in ciò ch' è vile, indecente, o in altro modo vizioso. Se in simil guisa sarà il vero imi-

di quei Giovani, che tutti e tre si son presi per mano, tutti e tre si vedono in tre diversi profili, tutti e tre con certe snelle, serpeggianti mosse di vita, ma diverse l' una dall' altra, e tutti e tre colla veste sola stesa sino a mezza gamba, che accompagna collo svolazzar dell' estremo lembo il muoversi della persona. Mi è sempre dunque sembrato,

imitato nella Pittura, allora avrà quella semplicità, ch' è una parte della grazia. Esempio di ciò potrà essere quel gruppo di tre de' Fratelli di Giuseppe, che abbracciati, e stando in piedi ascoltano il racconto de' suoi sogni, espresso da Rafaello nelle Loggie Vaticane. Se alcuno opponesse, che la creanza non vuole che uno si appoggi tutto col proprio peso addosso all' altro in quella guisa, sarebbe una sofisticheria, che vorrebbe togliere in vigore di un legame del Galateo una libertà assai naturale tra fratelli, e che nulla contiene di biasimevole. Per questo riescono per ordinario i putti più graziosi di ogni altra cosa e nelle loro espressioni, e nelle loro mosse, perchè sono senza alcun artifizio. Vedansi per esempio i fanciulli, quando esprimono l' attenzione

to, che la giusta, e gentil Simmetrìa delle figure, la bellezza de' loro movimenti, e quella semplicità spogliata di ogni sfoggio, ed ornamento, fossero le sorgenti di quella grazia, che tanto lo spettatore di quell' opera tocca, e rapisce. Ma in proposito della grazia io non posso non nominare il nostro egregio Simon Cantarini, di cui, senza temere, che m' inganni il naturale amore, che ho, per

---

ne ad un qualche racconto, che loro piace. Si mirano immobili colla faccia alzata, colla bocca aperta, e alquanto ridente colle braccia penzoloni in maniera assai diversa da chi misura i proprj gesti secondo un contegno tutto artificioso. Or se a questa loro positura naturale si aggiunge una mossa ben contraposta, e quella perfetta Simmetrìa, ch' è in sostanza la bellezza, tutto ciò unito insieme dico, ch' è la grazia. Anzi anche nell' altre cose che non sono azioni Umane si attribuisce la grazia a tutto ciò, che in certo modo è meno forzato, meno eccedente, e più facile: così il color della perla sembrerà a taluno un color bello insieme, e grazioso: un rosso assai acceso parrà bensì bello, ma non grazioso.

(Nota dell' Autore)

per sì degno ornamento della mia Patria, francamente asserisco, che dopo Rafaello non vi è stato più grazioso Pittore. Egli ha disputata la Gloria al gran Guido suo Maestro in ogni punto dell' Arte, e sempre senza cedergli un palmo di terreno: in una cosa sola l' uno ha superato l' altro, ed è, che avendo avuto ambedue sino all' ultimo grado di perfezione il dono delle più belle simmetrie di volti, e di persone, Guido ha vinto Simone nel bello Maestoso, Simone ha superato lui nel bello grazioso.

Ma ciò, che pure appartiene al Disegno, e che forma un grande argomento dell' eccellenza del Pittore, è la viva espressione degl' interni moti dell' animo nelle figure. L' imitar le visibili forme delle cose a forza di linee, e di chiaroscuro sopra una piana superficie, in modo che sembrino veramente rilevate, è opera sempre valevole a suscitar maraviglia: ma più mirabil cosa certamente é il rendere sul Quadro anche gli occulti pensieri, e gl' intimi affetti dello spirito all' occhio umano soggetti. Tutta l' arte del Pittore per far ciò consiste nell' attentamente esaminare, e poi egregiamente

te imitare tutte quell' esteriori alterazioni, o quei visibili cambiamenti, che le varie passioni dell' animo nel corpo producono. Non sarà se non util cosa, che di tai fenomeni egli sappia ancora le cagioni, e che alquanto più al di dentro della semplice loro apparenza li scuopra; onde alcune mie riflessioni sopra di ciò, io vi accennerò, valorosi Accademici, assai brevemente, rispetto a quanto potrebbesi copiosamente dire intorno a quest' ampio argomento. Io meditando per mio studio sul vero, ho osservato, che tutte le umane passioni hanno in se qualche cosa o di molle, e tenero, o di forte, ed acre: le prime rilassano la fibra de' nervi, e de' Muscoli; la seconda la irrigidiscono. Di qui credo, che abbiano origine in noi certi movimenti, che sono uniformi in passioni diverse: per esempio quel voltarsi alquanto la testa, e lasciarsi cader sovra le spalle, che accade nell' amore, nella tristezza, nella compassione, nella benignità, nel dolore d'animo, nel pentimento, e in altri affetti di più molle, e più patetica tempra: e al contrario quell' eriggersi, e distendersi il collo, che avviene nell' ira, nel coraggio,

gio, nella maraviglia, nella subita allegrezza, nello spavento, e in altri simili di acre, e forte natura, sono indizj di quanto io affermo. Anzi per darci un' idea di tenerezza nella stessa morte, ci vien dipinto da Virgilio questo rilassarsi del collo nella nota, e famosa descrizione del morir di Eurialo. (*)

Volvitur Euryalus letho, pulcrosque per artus
It cruor, inque humeros cervix collapsa recumbit.
Purpureus veluti cum flos succisus aratro
Languescit moriens; lassove papavera collo
Demisere caput, pluvia cum forte gravantur.

E s' è lecito trà le profane cose il nominarne una delle più Sante, e adorabili, anche il Divin Redentore spirò sulla Croce *inclinato Capite*, come atto espressivo di quel dolce, e tenero amore, con cui per l' Uomo ei morì.

All' incontro ove si tratta di rappresentarsi il coraggio, la voglia ardente di gloria, passioni acri, e forti mette Virgilio sotto gli occhj l' erigersi sulla vita, e lo stender le braccia dei due Pugili armati di ce-

(*) *Æneid. L. IX. v.* 433.

cesto, che combattevano nei giuochi celebrati nel funere di Anchise. (*)

Constitit in digitos extemplo arrectus uterque,

Brachiaque ad superas interritus extulit auras.

Posti adunque certi movimenti comuni, ed uniformi in varie passioni, ogni passion particolare poi ha certi contrassegni, per cui ciascuna si manifesta. Troppo lungo, e malagevole qui sarebbe l' annoverarli tutti; ma per nominar solo alcuna di quelle osservazioni, ch' è in obbligo il buon Pittore di fare; io vedo, che il riso vien formato coll' inarcarsi ugualmente il ciglio, col comprimersi alquanto l' apertura dell' occhio, sicchè la pupilla resti un poco coperta tanto al di sopra, quanto al di sotto dalle due palpebre, col dilatarsi il segno, che forma l' apertura della bocca insieme colle labbra, e col dare questo segno un pochetto all' insù, alzando con esso ancora il colmo delle gote. Tutta questa disposizione del volto, che esprime il riso, con una picciola aggiunta, che le si faccia (chi 'l direbbe?) esprime tantosto il suo con-

(*) *Æneid. L. V. v* 426.

contrario, ch' è il pianto; basta solo che il Pittore increspi alquanto lo spazio, che resta sopra il naso tra le due ciglia, e che mandi l' andamento delle medesime ciglia all' insù verso la fronte, egli avrà subito una faccia, che piange. In oltre se il Pittore mette sul volto gli anzidetti caratteri del riso, ma non caricati, anzi appena nascenti, e farà pender alquanto la testa da una parte sopra la spalla, e diriggerà un pochetto il guardo degli occhj verso la parte opposta, egli avrà l' espressione dell' amore. E all' incontro se colla stessa appunto positura di testa egli ci metterà i caratteri del pianto, ma questi ancora nascenti, e niente caricati, avrà la compassione. Il turbamento dell' ira si fa vedere nell' abbassarsi le ciglia sopra il naso, e molto stringersi insieme. Se questo abbassarsi di ciglia si farà senza molto insieme stringerli, e la testa starà diritta, e immota, e fermo il guardo, si avrà il profondo pensiero. Se a questo stesso volto si farà chinar il guardo, e abbassar la testa tra il petto, e la spalla, si avrà la tristezza. Il volto medesimo chinato un pochetto sul petto a dirit-

rittura, se senza far girar la testa, farà girare storto da una parte il guardo darà il sospetto. L' Ariosto gran Pittore nei Carmi dipinge la maraviglia così:

. . . . . Farei per maraviglia
Stringer le labbra, ed inarcar le ciglia.

E vi aggiugnerei io l' ergere il collo, ed aprire molto bene l' occhio; in modo che la pupilla resti isolata nel bianco, senza toccar la palpebra di sopra. Virgilio ancora in questa parte Maestro di tutti rappresenta l' odio, e il dispetto nell' ombra di Didone nell' Inferno, cui indarno tenta Enea di placare: (*)

Illa solo fixos oculos aversa tenebat,
Nec magis incœpto vultum sermone movetur,
Quam si dura silex, aut stet Marpesia Cautes.

Ma non voglio già abusarmi più a lungo, Umanissimi Accademici, della vostra gentilezza, che usate in ascoltarmi, con queste assai meglio a voi note osservazioni. Ho voluto solamente recar queste per un saggio di quanto ci vuole, affinchè il Pittore possa estendere i pregj della sua arte in certo modo anche di là dal visibile, col dare per così dire alle insensibili sue tele l' anima, e il senso.

(*) *Æneid. VI. v. 469.*

DISSERTAZIONE IV.

SUL COLORITO.

QUelle bellezze della Pittura, A. E., che nascono dall' Artificio delle sue prime tre Parti Invenzione, Disposizione, e Disegno, delle quali negli anni scorsi ebbi l' onore di ragionare in questo illustre, ed erudito Consesso, sembra veramente, che sieno atte ad innamorare sol tanto certi spiriti più elevati, più colti, più penetranti, e già dalla Natura medesima formati per intendere, e gustare le più recondite finezze de' pregi suoi. Ed in fatti un Episodio, o un pellegrino concetto, che metta in tutto il suo lume l' azion principale nel Quadro rappresentata, una collocazione del Soggetto primario in guisa che signoreggi frà tutti gli altri oggetti, un gruppo ben legato, un perfetto equilibrio di tutta la composizione, e sopra ogni altra cosa un contorno corretto, uno scorcio ben inteso, una ragione di un andamento di un panno, e simili, sono cose, che più che ad altri, danno per ordinario nell' occhio allo spettatore, che ha sortito un gusto addattato al bel-

bello Pittoresco, e che in certo modo dei semi della Pittura si trova naturalmente fornito. Ma la bell' Arte, la quale par veramente che si sdegni, che fra gli uomini di ragione dotati si trovi pur uno, che non l'ammiri, e non resti preso al suo dolce incanto, ha il suo colpo di riserva, con cui ferire non meno gli spiriti gentili, che le anime più rozze, e barbare; e questo è il Colorito. Fate, che chi non è iniziato dalla Natura ad assaporare questo nobile, e soave piacere, volga lo sguardo ad uno di que' mirabili Cartoni, che furono il primo studio, e il modello dell' Opere del gran Tiziano, dell' incomparabil Coreggio, dell' inimitabil Barocci, o di altri simili, sù i quali altro egli non vegga, che pochi segni di carbone gettati giù con quattro tratti di sciolta, libera, e franca mano, forse non cosí di leggieri si sentirà tocco da quella maraviglia, che per altro senza una crudele ingiustizia non si può loro negare. Ma se i contorni medesimi da quei grandi Maestri del colorito saranno sovra le tele sparsi di quelle loro tinte, con cui presero ad emulare, o dirò forse meglio, a superar la Natura, unendo in

esse quanto hanno di più armonico, di più brillante, e di più soave il colore, e la luce, io credo, che niuno, il quale vanti un' anima ragionevole, potrà non provarne il dolce diletto, se non vorrà apparir più insensato de' bruti medesimi, i quali pure al cavallo dipinto da Apelle nitrirono, e volarono a beccar le uve imitate da Zeusi. Una Parte adunque sí essenziale della Pittura qual è il colorito piacciavi, generosi Accademici, che io faccia argomento questa sera del mio ragionare, e oggetto insieme delle vostre saggie riflessioni, da che vi compiaceste di porgere altre volte benigno orecchio a quanto io divisai intorno all' altre Parti di quest' Arte, che qual Sorella dell' amabil Poesia a voi tutti sì cara, e gradita, e qual' opera dello spirito in comparabilmente più, che della mano, in una letteraria adunanza non men gentile, che dotta, non è indegna di comparire.

Io penso, che le molte ispezioni, che occorrono intorno al Colorito, si possano a tre capi ridurre; cioè al tinteggiare, al tocco del pennello, e al chiaroscuro. Le ispezioni del tinteggiare riguardano l'

arte

arte d' imitare il color de' veri oggetti a forza del frammischiamento delle varie terre, e de' minerali, che a tal effetto dal Pittore si adoprano: Quelle del tocco del pennello riguardano l' arte di stendere le tinte medesime sul Quadro, e le altre del chiaroscuro riguardano l' arte di rilevar convenientemente gli oggetti per mezzo de' lumi, e delle ombre. E quanto alle prime, è veramente mia intenzione il notar solamente i pregj, o i difetti del Colorito nella parte, che spetta al tinteggiare, e non già di trattar qui in un' assemblea di Letterati il meccanismo dell'Arte, o annoverando le qualità, e preparazioni de' colori, cosa che ad ogni basso principiante di Pittura è nota, ovvero prescrivendo gl' ingredienti, e la loro dose nella mischia delle differenti tinte, cosa, che sebbene utilissima sarebbe al Pittore, quando saper potesse, come in ciò abbiano operato i gran Maestri, ella è nondimeno qui inopportuna, ed anzi impossibile e per la moltiplicità de' veri, e tanti colori di tutto il visibile, e pel vario tuono delle medesime tinte secondo le varie circostanze del lume, o dell' ombra, della

vicinanza, o lontananza, e di cento altri accidenti delle cose, che devono imitarsi: Oltre di che intorno a ciò il Pittore suol donar molto al suo genio, ed a riserva di qualche servile scolaro, che altro non sa fare, se non ciò che ha veduto fare al Maestro, non v' ha forse Pittore, che non abbia la sua maniera propria di far le tinte diverse da ogni altro: ed è perciò questo uno de' Caratteri molto sensibili, per cui l'Autore del Quadro si fa riconoscere. Ciò non ostante in proposito del meccanismo della Pittura siami quì lecito a prima giunta contrastare un error popolare, per cui taluni nel veder sulle tele dei grandi Uomini degne dell' eternità il prodigio di spiccarsi da quella piana superficie rilevate, e rotonde le figure con una forza, con un brillar di luce, con una vaghezza, che per lo stupore incanta, e pel diletto ricrea, sono di avviso, o ch' eglino adoperato abbiano altri secreti ingredienti per le mischie delle lor tinte ad essi solamente noti, o che di colori oltremodo fini, rari, e di gran prezzo si sieno serviti. Io non nego, che fra questi materiali non vi sia qualche cosa di più, o

meno

meno perfetto, e che possa più, o meno giovare in qualche benchè piccola parte al brio del colorito. Ma era un detto del gran Tiziano primo Maestro specialmente in questa parte, che i più fini colori si trovavano facilmente a non molto gran prezzo presso tutti i droghieri di Rialto, ma che la maniera di farli fare un buon effetto sul quadro era una prerogativa, che se il Cielo non ne avea fatto un dono al Pittore, comprarsi non potea per qualunque tesoro abbia la terra. Narra Plinio, che Apelle, Echione, Melanzio, e Nicomaco, di cui se le Pitture son perdute, sono però rimasti i Nomi all' immortalità consecrati, con quattro soli colori, e questi de' più comuni, dipingeano quell' opere loro, per pagar le quali ci voleano gli erarj, e le dovizie delle Città. Questi erano una terra bianca, la quale perchè venia da Milo, una delle Isole Sporadi nell' Arcipelago, chiamavano i Latini *Melinum*, e bisogna che fosse cosa ordinaria, perchè viene annoverata tra i belletti da una serva nella Mo-

stellaria di Plauto, che diceva (*) alla sua bella, e giovane Padrona

Non isthanc ætatem oportet pigmentum ullum attingere;

Non cerussam, neque melinum, neque aliam offuciam.

Un altro colore era il Sile Attico, cioè una certa specie di creta gialla a noi ignota, che cominciò ad adoperarsi per la Pittura da Polignoto, e da Micone, e cavavasi in Atene dalle miniere di Argento, onde presso i Greci, come cosa del Paese, non dovea considerarsi per una rarità. Il terzo era la rubrica pontica, o sia la Sinopia, così detta da Sinope Città di Ponto, è in sostanza una terra rossa, forse un poco più bella, ma della stessa specie della nostra. E il quarto quello, che diceasi *atramentum tectorium* usato egualmente dagli antichi intonacatori de' Musi, e da' Pittori, ed altro non era che il negro fumo, che Vitruvio, il quale fa menzione anche de' sovraccennati colo-

(*) *Plaut. Mostel. A. I. Sc. 3. v. 206. Altri hanno creduto, che il* Melinum *degli Antichi fosse l' orpimento bianco.*

colori, insegna a fare (*). E pure dopo il tempo di quei primi Maestri dell' antica Greca Scuola, sebbene il lusso fe' trovare colori di maggior bellezza, e di prezzo esorbitante, la Pittura non solo non migliorò, ma andó realmente in decadenza: Eccó l' intero passo di Plinio: (*) *Quatuor coloribus solis immortalia illa opera fecere, ex albis melino, ex silaceis Attico, ex rubris sinopyde Pontica, ex nigris atramento, Apelles, Echion, Melanthius, Nicomachus clarissimi Pictores, cum tabulæ eorum singulæ oppidorum vænirent opibus. Nunc & purpuris in parietes migrantibus, & India conferrente fluminum suorum limum, & draconum, & elephantorum saniem, nulla nobilis pictura est.* Non è dunque la qualità de' colori, mà il sapere de' valorosi Artefici quel che forma i pregj del bel colorito: Questi pregj benchè sieno molti per la parte, che spetta al tinteggiare, io prenderò per ora a nominarne uno solamente, poichè degli altri non saprei abbastanza spiegarmi, senza aver detto prima alcuna cosa ancora del tec-

co

(*) *Vitruv. L. 7. C. x.*

(*) *Lib. 35. c. 7.*

co del pennello, e dell' Arte del chiaroscuro. Questo pregio adunque consiste nella perfetta imitazione del colore de' veri oggetti; siccome al contrario l' alterazione del medesimo appartiene a quel difetto, che chiamasi Manierismo. Dopo il Prototipo della Natura stessa non ha l' Arte intorno a ciò un esemplare più illustre, e più perfetto dell' Opere dell' immortal Tiziano, e del sovrumano Correggio; anzi in tutto ciò specialmente che abbraccia il Colorito, hanno questi due oltrepassato lo stesso primo lume della Pittura Rafaello. Alcuna di quelle dure circostanze, che nella vita umana mettono freno alla libertà, e al soverchio fervore del genio, non mi hanno sinora permesso di portarmi o in Parma, o in altra Città, dove io potessi vedere originalmente qualche venerabile avvanzo del secondo di questi due grand' Uomini; giacchè pochi, e rari prodotti del suo pennello può oggimai vantare l' Italia rimastane in gran parte spogliata dalle Oltramontane Nazioni. Ma io vorrei pure, o Signori, potervi dell' altro, cioè di Tiziano qui mettere sotto gli occhj i prodigj, che ammirai in Roma, e molto più

in

in Venezia, dov' Egli alla testa di una scuola oltre modo feconda de' più chiari Spiriti, che abbiano impastato il color sulle tele, ha segnato i limiti all'umano ingegno, oltre i quali non è sperabile poter avvanzar un sol passo. Quand' egli per esempio ha voluto rappresentare le Carnagioni, voi vedreste in esse non colori nò, ma carne vera, e reale, col vero sangue, che cammina per entro ad essa, con quella stessa morbidezza, e con quel vivido colore istesso, che le dà la Natura. Ma in mancanza di Tiziano, e di Coreggio, voi vedete tutto giorno, E. A. nelle molte stupende Pitture, che adornano i Templi, e le Nobili Case della Patria nostra quella meta, sin dove intorno al Colorire può estendersi il valor della Pittura. Se altro non avessero, bastarebbono a dare di ciò argomento due sole teste di due celebri nostri Quadri, l' una della Beata Michelina dipinta nella Chiesa di S. Francesco dall' immortal Barocci, se non piuttosto da un Angelo del Paradiso, giacchè opera umana non sembra; l' altra della Monaca ritrattata in uno de' preziosi Quadri dell' amplissima Casa Mosca dall' incomparabil nostro Simon

mon Cantarini, se non piuttosto rimessa ivi vera, e spirante di nuova vita dalla Natura medesima, giacchè non par certamente, che l' Arte possa far tanto. Chiunque ha queste contemplate, intende subito nel paragone di qualche altra Pittura, che cosa voglia dire la giusta imitazione del vero, e la vera tinta di carne senza manierismo, o, ciò ch' è lo stesso, senz' alterazione, e può tosto intendere altresì un altro pregio del ben tinteggiare, ed è il saper accompagnare alla tinta di una tal data carnagione battuta dal lume la vera tinta, che le compete nella sua parte ombrata. I Pittori mal istruiti hanno spesso una sola tal loro mischia di colori, con cui le carni più, o meno delicate indiferentemente adombrano. Ma i valenti Maestri sanno ben distinguere qual cosa entri a formar l' ombra della Carne di una tenera Donzella, qual di quella di un abbronzito villano. Anzi di due stesse bianche carnagioni faranno differenza ancora tra l' ombra per esempio del bianco roseo, e del bianco eburneo. E dirò di più: Varieranno ancora tra le medesime carni brune, facendo un bruno di una sorta,

ed un bruno di un' altra, adattando ad ognuna la tinta dell' ombra, che loro compete. Osservate, o Signori, questa sovrana eccellenza dell' Arte in una delle più degne Tavole della Patria nostra, a cui un' altra eguale poche Gallerìe di Europa potranno vantare. Questa è la Sacra Famiglia del gran Rafaello, che possiede la chiarissima Casa Olivieri. Compiaceasi spesso quell' immortal Maestro di dare anche alle Vergini, e ai putti da lui dipinti una certa graziosissima tinta di Carne, che piuttosto si avvicina al bruno, che al bianco, mista di un certo color vivace, e caldo, ma nel tempo stesso gentile, e nobile al maggior segno. E credo, che con ciò, per un tratto del sovrumano suo talento, volesse far conoscere al Mondo, ch' Egli non avea bisogno di mendicare le grazie più squisite, e pellegrine da un lusinghiero candore, che tante volte ricuoprendo i difetti di un volto, fa a primo aspetto creder bellezza quella, che tale non è. Di questa specie di Carnagione sono tutte e quattro le figure, che compongono il Quadro nominato, cioè a dire non assolutamente bruna, ma ne tampoco bian-

ca. Pure in questo strettissimo limite di colorito, non v' ha una sola figura, che non abbia la carne tanto nel lume, che nell' ombra notabilmente diversa dall' altra. Voi vedrete, che quella del Divin Bambino riceve in se la luce in tal guisa, ch' Ella vi forma assai bene quel non sò che di tenue, leggero, e in certo modo trasparente, qual conviene al corpo del più tenero, e delicato Bambino. Le stesse qualità, e bellezze si ammirano nella Carnagione della Santissima Vergine, onde apparisce, che della medesima purissima carne sua è stata per opera dello Spirito Santo formata quella del Divino suo Figlio; se non che a quella della Vergine ha aggiunto Rafaello quel tanto, che dà ad una carnagione l' età più adulta, il che senza farla differire da quella del Bambino nella somiglianza dello stesso Sangue, la rende differente per quest' altra ispezione: cosa difficile, e prodigiosa, e che solo Rafaello potea impegnarsi ad esprimere. Quella del S. Giovannino è una carne, che sebbene molle, e pastosa, come compete ad un piccolo fanciullino, sembra però addattata ai rigori del Deserto. La carnagione finalmente

te del S. Giuseppe è, qual si deve ad un uomo non solo avvanzato in età, ma indurito alle fabbrili fatiche, senza perdere però quel lampo, che lascia in essa impresso il sangue di Davidde, e di tutti i Rè di Giuda. Così il gran Rafaello, benchè veda correrſi inanzi nella gloria del colorito Tiziano, e Coreggio, ha nondimeno anche in ciò, onde far rimanere estatico il Mondo ammiratore.

La verità Però del tinteggiare, tanto da questi grand' uomini religiosamente osservata, oh quanto ha patito nelle mani di taluni, che hanno professata la pittura. Ha prevaluto in alcune Scuole specialmente de' tempi nostri il barbaro gusto di un certo sfacciato Manierismo, che per non partirmi dall' addotto esempio delle Carnagioni, non si sa in altra guisa esprimere la delicatezza di una carne gentile, se non con certa slavata tinta bianco-verdastra, ovvero bianco-turchina, e toccata di tanto in tanto in qualche parte più sanguigna di color rosseggiante, talchè se non vi vedeste disegnate le forme somiglianti sottosopra alle membra umane, potreste credere essersi voluto piuttosto rappresentare la vaga Iride . . . .

. . . . *Croceis per cœlum roscida pennis,*
Mille trahens varios adverso sole colores.

Il peggio poi si è, che qualora si ha da contraporre una Carne più tosta, e risentita, si cade in un altro estremo di un bruno rosso così caricato, che sembra, piuttosto che carne, terra cotta, come disse Dante,

In Mongibello alla fucina nera.

Io so bene, che alcuno de' sommi Pittori, e sin di quelli, che pel colorito hanno gran fama, sembra, che sieno qualche volta usciti dai confini del vero; E s' è lecito nominarli, lo stesso gran Guido, che senza alcun dubbio è uno de' maggiori luminari dell' Arte, nel Quadro prodigioso, con cui la sempre inclita, e della Patria nostra benemerita Casa Abbati Olivieri ha aggiunto alla Cattedrale (*), e alla Città tutta uno de' più preziosi ornamenti, che abbia in tal genere, per dar risalto a quell' innarrivabile tenerezza del suo dipinto, ha espressa la carnagione della Santissima Vergine, e del Divin Bambino di un tal colore, che da se stessa considerata non pa-

re

(*) *Il S. Tommaso altre volte nominato.*

re molto somigliante alla vera carne. E al poco fa lodato nostro Cantarini ancora, (se pur è vero ciò che narra il Malvasia) dava l' Albani il sopranome di cenerino. Ma senza impegnarmi a difendere il primo, come forse si potrebbe, col dire che quel tenue ceruleo colore della Vergine, e del Bambino è un effetto della luce della gloria, in cui è involta l' una, e l' altra figura, e coll' apportare in favor del secondo tanti esempj, che abbiamo del contrario, e specialmente il sovraccennato ritratto; senza impegnarmi, dissi, a difenderli, giacchè in altre occasioni ancora possono veramente aver così alterato alquanto il colore del vero, confesserò ingenuamente non esser questo il punto, per cui la gloria di eccellenti Coloritori si sono acquistata. Hanno essi saputo in sommo grado (ciò, che non tutti i moderni Manieristi sanno) la grand' arte dell' accordo del colore, colla quale han per modo di dire sedotto l' occhio a giurar quasi, che quei dipinti oggetti sian vivi, e veri. In che cosa consista quest' arte, dirò in appresso, se pure se ne può dir nulla. Ma prima non debbo preterire di semplicemente ac-

cennare in poche parole qualche osservazione, che intorno al tocco del pennello convien fare.

La Pittura, la qual certamente entra nella Categoria delle cose belle, porta con se, ciò che dal bello è inseparabile, la difficoltà. Anzi sebbene il lungo esercizio di essa può forse facilitare ciò, ch' ell' ha di più materiale, e ch' è opera della mano, non facilita punto però ciò ch' è parto dello spirito; anzi per questo conto più che il Pittore si avvanza nell' arte, più questa gli si rende difficile: Simile in ciò al Poeta, che col lungo uso acquista bensì la facilità della rima, e del verso, ma non già del pensare; onde spesso avviene, che chi ha fatto una volta una Tragedia, o un' Epopea degna dell' universale applauso, non si arrischia di leggieri a far la seconda, perchè conosce, che l' esito ugualmente felice n' è troppo malagevole. (*) E credo, che

(*) *Dicesi, che appunto gli applausi, che riscosse la Merope trattenne il Maffei dal comporre altre Tragedie, ond' è gran ventura dell' Italia che non fosse generalmente applaudita la prima Tragedia dell' immortale Alfieri.*

che in tal proposito fermar si possa per canone infallibile, che quel Pittore, che si compiace subito di tutto ciò, che gli vien fatto di schiccherare in un batter d' occhio sulla tela, e' non s' intenda di Pittura. Ma siccome questa difficoltà è un chiaro argomento dell' angustissimo confine dell' umano ingegno, così il sommo Pittore è obbligato di nasconderla quanto può, come una debolezza, che alle menti sublimi par che renda vergogna. Ma questo stesso nasconder la difficoltà è non solo in Pittura, ma in ogni facoltà, il punto più difficile, che s' incontri. Una però delle principali vie per arrivare a tanto in quest' Arte, è il tocco del pennello franco, libero, e sciolto. Molti grand' uomini si son fatti ammirare in questa parte, ma specialmente il gran Paolo Veronese Guido, il nostro Simone, e prima di essi, anzi sopra di essi il Maestro degli altri Tiziano. Nel contemplar le prodigiose opere di quest' ultimo ognuno crederebbe averle esso dipinte, come giuocando, e scherzando, e che quasi dispotico Signore di quella Musa, che la Pittura inspira, la si sia tenuta al fianco come serva, e

Ministra; basterebbe, che in prova di ciò io potessi, o Signori, porvi quì innanzi agli occhj la figura di una Vecchia da lui dipinta in un celebre Quadro della Presentazione della Maddonna, che sta in Venezia nella Scuola della Carità. Voi altro non vi vedreste, che tre, o quattro tinte, che pajono ivi messe alla prima, quattro segni buttati giù con disprezzo a formar le rughe della faccia, e le pieghe de' panni, quattro pennellate di oscuro ne' siti dell' ombra, e con sì poco apparato vedreste saltarvi fuori spiccata dal Quadro una figura vera, viva, e reale, che più bella non può immaginarsi. Ma senza ricercar tai prodigj in Venezia, mirate quì in Patria un soggetto simile di un Vecchio, e di una Vecchia ritrattati dal valente nostro Simone in una tela della sceltissima, e preziosissima raccolta de' Quadri della Nobil Casa Zongo Ondedei, e vedrete, quanto per tal pregio sia andato avanti nella gloria della facilità quel bravo, e risoluto pennello. E pure chi è informato dell' operare di questi grand' uomini, sa bene, che la faccenda della gran facilità costava loro una somma fatica. Dicono di Tiziano,

no, che prima facea tutti quegli studj, che suol fare ogn' altro Pittore, che non ha tutto quel possesso dell' Arte, ch' egli avea, e che facendo, e disfacendo, correggendo, e limando, come a tutti accade, conduceva il lavoro ad un certo avanzato termine, ch' egli sapeva. Indi voltato il Quadro ad una parete, lo teneva al suo guardo per qualche mese nascosto, sintanto che raffreddato quell' inebriamento della fantasìa, che non lascia nel suo fervore talvolta gli errori conoscere, lo ritornava dopo a mirare con animo critico, e di nuovo emendando ciò che gli pareva, lo copriva tutto di quelle sue dolci, e delicate tinte, unendo, e finendo ogni cosa con incredibile studio, e diligenza. Ognuno nel veder l' opera, creduto avrebbe, ch' ella fosse compiutamente terminata: ma non credea già così quell' immortal Maestro; il quale allora solea dire: Cuopriamo or le fatiche: e dato di piglio ai colori, vi gettava sopra quei franchi, e liberi colpi, che con un gentile inganno han fatto giudicare al Mondo attonito, che al solo suo primo girar di Pennello sian tosto corse a volo spontaneamente, e non

chiamate tutte le grazie, e le bellezze a muoverlo, ed a guidarlo. Ma io so bene, valorosi Accademici, che dal fin quì detto niuno di voi è capace di prendere un troppo grosso equivoco col riputare, o che sia stimabile solamente quel Quadro, che tutto a colpi è dipinto, e non più tosto anche quello, che con dolce, e sfumata unione d' impasto è condotto; o vero, che basti al merito dell' opera l' essere colpeggiata. Altri dei primi luminari della Pittura han sempre lavorato con morbida, e pastosa unione, come il gran Rafaello, e specialmente per quel che sento dire, e che per mia mala sorte non ho potuto vedere ancora il Coreggio. Ma convien distinguere trà il dipingere a colpi, e lo strappazzare, siccome trà un lavoro unito, e un lavoro stentato, o come dicono i Pittori, leccato. L' uno come sapete è un pregio, che innamora, l' altro è un difetto, che nausea: ed hanno gli eccellenti Maestri fatto vedere nel colpeggiare l' esattezza, e nel fare sfumato la scioltezza, ed il libero possesso.

Ma tempo è ormai, che per non abusarmi della vostra gentil sofferenza colla

so-

soverchia lunghezza del mio ragionare, io passi a toccar leggermente alcune sole delle principali cose, che al chiaroscuro appartengono; il che, sebbene sarebbe materia ampia, e copiosa, nondimeno per ogni rispetto dev' essere da me raccorciata, e in poche parole ristretta. Cinque cose formano la sostanza del chiaroscuro: il Lume, l' Ombra, la Mezza tinta, il Riflesso, e lo Sbattimento. Io son persuaso, o Signori, che voi non men cortesi, che eruditi, non prenderete a sdegno, che io discenda a spiegare qualche termine dell' Arte, di cui quand' anche alcuno, che la medesima non professi, fosse all' oscuro, nulla mancherebbe alla Coltura del suo animo, ogni volta che di quel buon gusto, e fino discernimento sia fornito, che possa dell' arte stessa rettamente giudicare. Per lume adunque intendono i Pittori non solamente la luce, e il Corpo Luminoso, che la luce tramanda, come per esempio il Sole, ma più ordinariamente quella parte dell' oggetto rappresentato, che vien dalla Luce illuminata: e per ombra, la parte alla stessa luce opposta. Ma perchè sù i corpi, che han le parti tondeg-

gianti, come per esempio il Corpo Umano; và la luce in un luogo ad investirne la superficie di fronte, e perpendicolarmente, e in un altro più, o meno obbliquamente; Così dov'ella percuote di fronte, si forma quello che dicesi lume principale, dove striscia in obbliquo, si forma secondo la maggiore, o minore obbliquità un lume più, o meno debole, che chiamasi mezza tinta. Questa a mio credere è quel *Tonon* de' Greci, di cui parla Plinio (*) in quel passo, che al pari di altri molti del libro stesso, forse non così subito saranno chiaramente intesi da chi non ha alcuna notizia delle cose di Pittura. Dopo di aver quest' Autore parlato de' Monocromati, cioè delle prime rozze Pitture di un sol grado di tinta, presso a poco come quelle de' Cinesi sulle porcellane, o come quelle delle nostre Carte da giuoco, soggiunge = *Tandem se ars ipsa distinxit, & invenit lumen, atque umbras, differentia colorum alterna vice sese exci-*

(*) *Lib.* 35. *c.* 5.

excitante. Deinde adjectus est splendor (*) *alius hic, quam lumen; quem quia inter hoc, & umbram esset appellaverunt tonon: commissuras vero colorum & transitus, armogen.* = *Tonos* dunque è la mezza tinta, siccome *armogen* è il passare che fa una tinta nell' altra, sfumandosi, e degradandosi insensibilmente. Il riflesso poi, come indica la parola stessa, è quel tenue lume, che rimbalza sulla superficie di un Corpo, da un altro Corpo, che gli sta vicino, e che sta situato in tal maniera, che possa tramandarglielo. Questo riflesso per ordinario non si distingue, se non che nelle parti ombrate dell' Oggetto, le quali campeggino in un' ombra più oscura, e nelle parti illuminate potrebbe solo distinguersi per un accidental colore, ch' esso portasse dai Corpi vicini: quindi è, per esempio, che le carnagioni, e tutti i colori, che si accostano al bianco in una stanza parata di rosso rosseggia-

(*) *La parola* splendor *può spiegarsi forse figuratamente per una grazia, o per una eccellenza, come disse* Cicerone (*in Brut.*) *Erat in verborum splendore elegans, compositione aptus.* Nota dell' Autore.

giano, in una di verde, verdeggiano, e così dicasi di ogni altro colore. Finalmente per isbattimento altro non s' intende, se non che un' ombra accidentale buttata dai Corpi opachi sopra gli altri Corpi illuminati: tali sono per esempio sopra la superficie della terra, battuta dal Sole, l' ombra degli alberi, o degli uomini, che vi camminano, e simili. E non differisce lo sbattimento dall' ombra in altro, se non che per questa dai Pittori s' intende la superficie di un Corpo rivolta all' opposto del lume, e che perciò non lo può ricevere, e per isbattimento l' ombra gettata da un Corpo opaco sopra un altro illuminato, a cui quello impedisce in qualche sito il passar della luce. Adoperano ancora i Pittori un altro termine, ch' è quello di *Massa*, dicendosi la massa del lume, e la massa dell' ombra, e vuol dire un certo comporre, e radunar insieme in un dato sito del Quadro tutte le parti degli oggetti battute dal lume, od offuscate dall' ombra, onde l' occhio fra molti oggetti veda, come un sol lume, o una sola ombra per un tratto continuato. Or dal ben intendere l' effetto di queste cose; dal

saper ben temprare il tuono de' Colori a forza di luce, e d' ombra, secondo che gli oggetti più o meno alla luce stessa sono esposti, secondo la maggiore, o minor loro lontananza, e in conseguenza secondo la maggiore, o minor quantità d' aria più limpida, o più densa, che tra essi, e l' occhio dello spettator s'interpone, dal sapere far ben giuocare sul quadro i passaggi dei lumi, e gli accidenti degli sbattimenti, dal far brillare a luogo e tempo, e secondo il grado, che conviene, i riflessi, e sopra tutto dalla continua, e non mai interrotta degradazione del chiaroscuro in tutto il dipinto, nasce quell' armonico concerto del Quadro, o sia quella Magìa, che vi ferma, v' incanta, e del più gentile, e dolce diletto v' inonda, e vi ci fa perdere. Disse una volta Tiziano al Tintoretto, che per ben trattare in un Quadro il difficilissimo punto del Chiaroscuro, egli prendea regola da un grappolo d' uva. Questa sola parola, detta da quel gran Maestro, ch' egli era, ha bastato a rischiarar la mente; e a facilitar la facenda a tutti i Pittori, che dopo di lui sono stati. Coloro, che la regola di Tiziano

no non sanno, e che si trovano obbligati a mettere in un Quadro varj oggetti, che hanno il rilievo, e in conseguenza che hanno il lume, e l' ombra, urtano in una spinosa difficoltà di dover esprimere tanti lumi, e tante ombre, quanto è il numero delle cose dipinte; onde nel mirar un tritume di piccole ombre, e di piccoli lumi, seminati egualmente per tutto il Quadro, ne viene all'occhio dello spettatore il più nojoso effetto di confusione, che dir si possa. Ma gl' ingegnosi Pittori, che la regola sanno, e l'hanno capita, vedono, che siccome tutto il grappolo è composto di più piccoli grappoletti uniti insieme, e questi di più acini, così tutta la composizione universale del Quadro é formata da' varj gruppi minori, e ciascuno di questi da più oggetti messi insieme. E siccome de' varj grappoletti uno sporge più in fuori, l' altro si ritira più addentro, e si lasciano spesso tra l' uno, e l' altro delle cavità; lo stesso appunto accade tra i gruppi, uno de' quali stà in un piano più avanti, l' altro più addietro, rimanendo spesso degli spazj tra l' uno, e l' altro. E pure sebbene ogni acino abbia la sua ombra, e il suo lu-

lume, accade però, che solo in un sito di tutto il grappolo si raduna tutta la massa del lume, e in un altro tutta la massa dell' ombra; anzi dove il lume percuote il grappolo di fronte, in quel sito solamente si vede il lume principale, e negli altri le mezze tinte. Può bensì accadere, che oltre quel sito vi sia qualche scappata di luce, sopra alcuno de' grappoletti, che più degli altri sporga in fuori; ma questa luce non sarà per ordinario dello stesso grado del lume principale, o se lo fosse, non torrebbe punto a tutto il grappolo la rotondità, che porta con se la sua figura; ma anzi renderebbe l' accidente del chiaroscuro più leggiadro, e bizzarro. Senz' altra applicazione, che ognun di voi ben intende, basta dir lo stesso di tutto il composto del Quadro. Aggiungo solo una mia riflessione intorno a questa bella similitudine del gran Tiziano, ed è che la luce opera nel grappolo d' uva in una maniera assai più gentile, e graziosa di quel, che faccia in un' altra cosa terrea,

ed affatto opaca. (*) Da ciò dunque apprender debbo, che se altrettanto il Pittore non fa fare al lume del suo dipinto, non arriva ad imitare una finezza quanto graziosa, e soave, altrettanto difficile, degli oggetti veri. Figuratevi Signori, che invece di un gruppo di persone vere, e vive, vedeste un gruppo di Statue di creta cotta, a cui sieno stati sopra stesi i colori delle carni, e degli abiti, simili quanto si voglia al vero: ognuno conoscerà subito quanto vario sia l' effetto della luce, che in esse percuote, da quello, che avviene sulle vere persone. Nelle carni vere, e nelle vesti ancora vedrà risaltare quel non so che di tenue, di trasparente, di lucido, di leggiero, che la pesante materia della terra, per quanto ben imiti il naturale, non può giammai ammettere. In questa parte io non sò se altri giammai abbia toccato il punto della perfezione, quanto l' egregio, e de-

(*) *Esiste presso gli Eredi dell' Autore un Quadretto, in cui Egli ha dipinto un Grappolo d' uva colla maggior naturalezza, in occasione forse che avrà voluta mettere in pratica l' insinuazione del gran Tiziano.*

delicatissimo Barocci. Le sue Figure senza perdere il pregio della naturale verità, sembrano impastate del più puro Etere di Paradiso. Chi ne vuole un palpabile esempio, miri la preziosa, e stupenda sua tavola della Circoncisione, che qui abbiamo nella Chiesa del Nome di Dio: esempio tanto più sensibile, quanto che ci si presenta agli occhj ivi il paragone delle Pitture del nostro Gio: Giacomo Pandolfi, il quale sebben comendabile oltremodo in ogn' altra prerogativa, anzi da Guido istesso realmente per gran Pittore encomiato, in questa dote però, di cui parliamo, al confronto dell' altro di gran lunga la perde: e forse quell' Immortal Autore la dolce sua maniera succhiò da uno dei più gran Prototipi, che per quanto dicono, ei si propose ad imitare, vale a dir dal Correggio, a cui quadra assai bene la somiglianza, che ne fece l' Ingegno non men Pittoresco, che Poetico dell' Albani, colla quale io chiuderò il mio ragionare. Egli si figurò tre mistici fiumi; tutti e tre tendenti ad un sol Mare, cioè a dire alla più alta perfezione della bell' Arte della Pittura. L' uno scaturito dal seno della natura, corre per

mez-

mezzo della natura medesima, facendola apparire ridente, delicata, e bella, e inaffiando pel suo corso le Sponde, i Prati, e i Colli ne fa sorger da per tutto le sue più floride naturali bellezze. Questa è l' imagine del gran Tiziano, il di cui pregio istesso volle esprimer Agostino Caracci nel suo Celebre, e noto Sonetto.

Il vero naturale dà Tiziano.

L' altro fiume corre pur esso per mezzo della Natura; ma trae la sua origine dal terrestre Paradiso, dal quale porta seco bellezze tutte sovrumane; e di esse il visibile mondo fa più adorno, più maraviglioso, e più bello: e questi è il Correggio. Il Terzo fiume prende il suo principio dal Castalio fonte, e porta seco le più belle Poetiche imagini atte ad istruire, e infiammare lo spirito, e questi è il gran Rafaello. Dei quali tre gran luminari della Pittura, eruditissimi Accademici, sembra a me, che potrà dirsi in qualche modo seguace solo chi saprà mettere in opra quanto in questo, e negli altri miei ragionamenti ho avuto l' onore di presentare al dotto vostro giudizio.

DIS-

DISSERTAZIONE V.

SULL' ESPRESSIONE.

ALcune riflessioni sopra i Precetti della Pittura furono, Eccelso Principe (*), l' ordinario Argomento di quei, qualunque sieno, Discorsi, che in questa dotta Adunanza ne' passati tempi ebbi la sorte di pronunciare, e questi eruditi Accademici non isdegnarono, che fra le loro scientifiche questioni si sentisse a parlare di un' Arte, la quale dai molti lumi, che quasi tutte le scienze le somministrano, il suo essere riconosce, e la quale altresì è figlia di quella stessa celeste Musa, che alle fervide menti di tanti, che quì mi ascoltano, la dolce Poesìa, della Pittura, come ognun sà, amabile, e somigliantissima Sorella, partorì, ed inspirò. Io tentai di restringere in quattro soli ragionamenti ciò, che intorno alle quattro sue parti giudicai più

(*) *Monsig. Pasquale Acquaviva Presidente della Legazione di Urbino nel* 1767. *poi Cardinale, alla di cui presenza fù dall' Autore recitata questa Dissertazione.*

acconcio ad esporsi a letterati Uomini, e ciò che colle sole parole, e senza l' ajuto di sottoporne all' occhio negli stessi dipinti oggetti gli esempj, io seppi rappresentarne. Ma da un canto ben mi accorgo, che nella vastità, e copia di tanto argomento io aveva assai leggiermente, e alla sfuggita toccato cose, che pure di più matura considerazione eran degne; e dall' altro una troppo favorevole, e interessante circostanza ora mi si presenta, per cui ho creduto opportuno di alcuna cosa alla Pittura spettante anche per questa sera trattare. La Vostra veneratissima presenza, o magnanimo Signore, inanzi a cui ho l' onore la prima volta di favellare, è quella, che mi ha determinato a non mutar soggetto al mio rozzo discorso. E' cosa manifesta, che questa bell' Arte, la quale certamente, quando sia da valorosi spiriti professata, è uno de' più ammirabili prodotti dell' umano ingegno, affin di rendere opere non tralignanti dalla divina sua origine, ch' ella vanta, ha di mestieri per ordinario di essere accolta, nudrita, ed educata nel seno dei Re, e dei gran Signori. Anche allor quando l' altre fiate qui ne par-

parlai, furono presenti, non v' ha dubbio, quegl' incliti Mecenati, che vi hanno preceduto nel governo di questa Provincia, e che alla nostra Accademia diedero, come voi ora benignamente il date, ricovero, e favore; ed eglino pure siccome per ogni altra prerogativa del rispettabile loro carattere si resero degni, che la memoria di essi rimanga dai più vivi sentimenti di gratitudine, e di benedizione nei nostri cuori indelebilmente impressa, così anche per promovere, e beneficar le buone Arti erano provveduti dei più nobili talenti, e della più propensa volontà, che all' uopo di quelle potesse desiderarsi. Ma quel Dio, che fra noi vi guidò a renderci sotto la vostra provida cura felici, sembra volere, che la Pittura in questa mia Patria da voi, più che da altri, implorar debba il patrocinio, e sperare l' avvanzamento. Egli, ch' è l' Autore di ogni bene, per suo libero dono ha infuso in questi ultimi anni nelle vivide menti di molta Pesarese Gioventù quell' ardore, che le solleva ad imitar sulle tele il più bello della visibile natura; e quei semi dell' Arte, che al tempo de' gloriosi vostri Pre-

decessori in esse, o non erano ancora sviluppati, o appena qualche piccol germe buttavan fuori, oggi qualche primizia di frutto par che comincino a produrre. Ecco dunque il motivo, per cui credo, che non avrei giammai potuto con tanto fausto avvenimento recare in questa letteraria Assemblea l' argomento della Pittura, quanto inanzi ad un Principe, qual Voi siete, che per Avito retaggio della Vostrae magnanima stirpe portate in quel Sangue stesso, che nelle vene vi scorre, impresso il genio generoso di favorir le bell' Arti; e che siccome in ogni altra luminosa, e signoril qualità, così nel piacere della Pittura vi fate de' gloriosi vostri Antenati per degno germoglio riconoscere. Io mi ricordo delle rare, e stupende opere in questo genere, che ammirai in Roma negli appartamenti del gran Cardinal Vostro Zio (*) d' immortal memoria; e son sicuro, che quella grand' Anima insieme con gli alti suoi sentimenti, spiranti tutti splendidezza, e magnificenza, anche l' instinto di patrocinar la bel-

l'

(*) *Il Celebre Cardinale Trojano Acquaviva, Ministro del Re di Spagna presso la S. Sede.*

l' Arte abbia nella vostra felicemente trasfuso. Fra questi riflessi è troppo in me naturale la lusinga, che mi faccio, che se non pel merito del dicitore, almeno per la scelta dell' argomento siate per dare al mio disadorno favellare benigno orecchio. E voi, ornatissimi Accademici, come saggj estimatori di questa, e di ogni altra ingenua, e gentil' arte, prego a ricevere sotto la dotta vostra censura, quanto son ora per ragionare intorno ad alcune osservazioni sù quella parte della Pittura, che riguarda l'Espressione; affinchè se pure alcuna cosa dirò, che indegna non sia della vostra approvazione, e se pure quanto dirò meritasse di giugnere a notizia de' nostri giovani, che alla Pittura si sono applicati, possano i miei detti per loro profitto dal vostro rispettabile giudizio ricever peso, ed autorità, ed io abbia nel tempo stesso la consolazione di aver in qualche benchè tenue maniera secondate le tanto lodevoli insinuazioni, esposte non ha molto in un discorso, ben degno dell' erudita, e sapientissima sua mente, dal chiarissimo Letterato (*), che onora la nostra Accade-

(*) *Il Sig. Annibale Olivieri.*

mia in qualità di Segretario, di dovere al vantaggio della Patria gli studj nostri diriggere, e consecrare.

L' Arte della Pittura fù da me altre volte in quattro Parti divisa, Invenzione, Composizione, Disegno, e Colorito. La terza di queste, cioè il Disegno, in più differenti Capi può suddividersi, ed uno appunto di questi Capi al Disegno appartenente è l' Espressiva, di cui sono per ragionare. Quando l' egregio Pittore prende a rappresentar coll' Arte sua qualunque oggetto nello stato di natural quiete, e di una inazione dell' oggetto stesso, potrà bensì eccellentemente delinearne le forme, e la sua configurazione, potrà ben imitarne il colorito, e trovarvi il miglior effetto della luce, e dell' ombra, ma non avrà luogo a farvi spiccar l' espressiva. Ciò più spesso addiviene nei ritratti, i quali per ordinario si dipingono senza azione, o in azion tale, che poco altera il quieto stato del loro Originale. Ma se dovrà rappresentare l' oggetto stesso toccato da qualch' estrinseca, o intrinseca causa, che al naturale suo stato faccia alterazione, quei contrassegni, per cui tale alterazione si mani-

nifesta, sono la materia dell' espressione. Ognuno gia intende, che trattandosi per esempio di rappresentar persone umane, l' espressiva suppone operazioni, affetti, e passioni; di modo che si dice essere in ciò valente quel Pittore, il quale sà vivamente, e chiaramente far intendere allo spettatore del Quadro, che la sua dipinta figura fa la tal cosa, dice la tal cosa, sente la tal cosa, pensa la tal cosa. Colla dovuta proporzione dicasi lo stesso del far intendere le azioni, e passioni de' bruti, che alle umane abbiano qualche somiglianza, quando occorra dipingerle, ed anzi nella sua più ampla significazione può cader l' espressiva anche sovra oggetti inanimati: così dicesi, per esempio, aver Gaspare Pussino ben espresso il vento, Claudio Lorenese il levare, e il tramontar del Sole, Menglard la burrasca di mare, e simili, le quali cose per altro, ancorchè insensibili, si considerano, come ognun vede per cose operanti. Quando il bravo Artefice sappia in questa difficil parte toccar il punto della maggior vivezza, più forse che con gli altri pregj della sua Pittura impegnera l' attenzione dello spettatore, e susci-

terà in lui quegli affetti, che le storie da lui dipinte dovranno esigere. E' celebre il giudizio, che allegò Annibale Caracci sopra la preferenza nel merito delle due stupende opere l' una di Guido Reni, l' altra del Domenichino, che si ammirano in Roma nella Cappella di S. Andrea annessa al Monastero, e alla Chiesa di S. Gregorio. Domenichino nella parete, che gli toccò, dipinse l' incominciamento del Martirio del Santo Apostolo in atto di essere steso, e legato sù d' una grossa tavola per essere battuto. Guido nella parete in faccia lo espresse inginocchiato alla vista della Croce, sù cui doveva il martirio consumare, salutandola con quelle parole = *Salve Crux pretiosa ec.* = . Dicesi, che scoperte le maravigliose opere di questi due eccellenti Giovani, che allora si metteano alla luce, parve che a favore di Guido si volgesse l' aura del volgo spettatore, incantato dai di lui doni particolari di quelle belle arie di testa, di quello sfarzo di panneggiamenti, e di quella gustosa armonia di tinteggiare, in cui egli sovra molti altri si distingue. Richiesto però il grande Annibale Caracci, ch' era stato

to il loro Maestro, del suo sentimento intorno al maggior pregio dell' uno, e dell' altro lavoro, bench' egli dallo spiegarlo saviamente cercasse di esimersi, finalmente costretto, così rispose = Io ho imparato questa mattina a giudicarne da una Vecchiarella, la quale traendosi seco per mano una sua figliuoletta, entrata colà trà il popolo, pose a dirittura l' occhio sulla pittura di Domenichino, e dopo breve, e tacita osservazione rivolta alla sua fanciulla cominciò a dirle: guarda, figliuola mia, quegli è il Santo Apostolo: vè come lo stendono, e lo legano su quella tavola: oh con che forza stringe colui le funi! Mira quel Manigoldo, che si vede in ischiena, con che furia già comincia a batterlo: Oh come arcigno, e invelenito quell' altro alza il dito contro il Santo, minacciandolo de' più atroci tormenti! Osserva, come è ben' espressa la curiosità del popolo nel volersi far avanti a mirare la crudel funzione; come ben si conosce in quelle donne la compassione, e fra quegli uomini in alcuni la durezza, e in altri la disapprovazione: ma con che sforzo si affatica quel Soldato a tener addietro la turba! guar-

guarda, come nel tumulto quel fanciullino spaventato corre ad abbracciar le ginocchia della Madre: quegli, che più in distanza in alto sta sedente, e in atto di comandare la Carnificina, è il Tiranno; e coloro, che sostengono quei fasci di verghe con una scure, credo saranno i suoi servi: quant' altra gente si vede la più lontano tra quelle colonne! Ma pon mente al Beato Apostolo, con che devozione alza gli occhj al Cielo, con che fervore offre se stesso al suo Dio! Indi con un sospiro battendosi il petto, glorioso Santo, disse, pregate il Signore per me. Si rivolse poscia a mirar la parete dipinta da Guido, e dopo di averla per pochi momenti contemplata, prese su la sua fanciulla, e senza dir niente se ne andò per li fatti suoi =. Voi già vedete, o Signori, in questa Storiella, quale fu il giudizio di Annibale, e quanto effetto seppe produrre negli animi la bella espressiva di Domenichino.

Delle umane affezioni, che sono dell' espressione il peculiare oggetto, altre toccano principalmente lo spirito, altre il Corpo. Per quelle, che allo spirito si riferiscono, intendo per esempio l' amore,

l'

l' odio, il desiderio, l' ira, la stima, il disprezzo, la maraviglia, la gioja, il dolore, la compassione, il sospetto, e cento altre, che lungo sarebbe l' annoverarle. Quelle, che toccano principalmente il corpo, dico essere per esempio la fatica nell' alzare un peso, la velocità nel correre, la stanchezza di chi ha viaggiato, o faticato, l' infermità, la cecità, e innumerabili altre di tal natura. Crederà taluno, che più difficile sia, e più raro, e in conseguenza più pregiabile il saper ben al vivo esprimere le passioni dell' anima, che quelle del corpo; e in molti casi non crederà male: imperciocchè avendo il Dipintore per le mani l' espression delle prime, bisogna, che in certa maniera egli esca dai limiti all' arte sua prefissi sino a tutto il visibile, e che nella giurisdizion dell' invisibile, qual è lo spirito, estenda la sua possanza. E in fatti qual prodigio non è il vedere in quasi tutte le figure dipinte dal gran Rafaello l' anima operante, che si affaccia sul volto, sulle attitudini, sul gesto, e svela tutta se stessa colle sue più impercettibili disposizioni? Per chi non ha veduti gli originali in Roma, non

è difficile il veder qui ancora tra noi le stampe ultimamente, ed egregiamente incise dal celebre Volpato delle stanze Vaticane, da quell' incomparabile Maestro dipinte; e in quella per esempio detta la Scuola di Atene osserverà negli Scolari di Archimede, o di Euclide che sia, l' attenzione a certe figure Geometriche, che quel Filosofo s' inchina a segnare su d' una lavagna; e non già ci vedrà la semplice attenzione, ma nella sublimità di quei teoremi forse maggiore della loro capacità vedrà in un di loro lo sforzo, che fa la mente nel penetrarne l' arcano, e in un altro un non socchè di contento nel cominciare a capirlo. Nell' altra opera, in cui ha Rafaello espresso il Monte Parnaso con Apollo, che suona, e le Muse, e i Poeti, che stanno ad ascoltarlo, oltre l' avere in questi espresso il piacere di quella soave armonia, è mirabile la rappresentanza del Cieco Omero in atto di star cantando la sua Iliade, il quale col moto della testa, e col gesto della mano non solo fa capire, che canta, ma che seconda, ed accompagna la sonora cadenza del verso. Viva altresì oltremodo è l' espressiva in colui, che

se-

sedente sta copiando in iscritto ciò, che Omero nel canto pronuncia. Allunga egli il collo, ed alza la faccia verso quell' insigne Poeta, ed appoggiando colla sinistra mano su d' un ginocchio la carta, e colla destra elevata a mezz' aria sostenendo la penna, fa intendere a maraviglia l' ansiosa premura di non perder parola di ciò, che sente, e la fretta di poter arrivare a tener dietro collo scrivere a quanto il gran Vate vien cantando. Sò di aver descritto altrove come si distinguono le varie impressioni, che fece la predicazione di S. Paolo nei Filosofi dell' Areopago di Atene rappresentata da Rafaello in uno de' famosi suoi Arazzi, nel quale si ravvisa chiaramente, quale delle figure è quella, che crede, e si converte, qual' è quella, che stà ad ascoltare per mera curiosità, quella che dubita, quella, che non sa risolversi, quella che arriva a capire qualche cosa, di cui prima era all' oscuro, quella che con profondo pensiero ravvolge nell' animo le verità udite, un' altra che punto non ci crede, un' altra, che deride, coloro che ci muovon sopra quistioni, e dispute; in somma tante, e sí diverse, e tra loro

op-

opposte operazioni, e passioni dello spirito, e queste con tanta chiarezza, ed energia manifestate, che sembra con tutta ragione doversi tal sorta di espressione preferire nel pregio a quella, che solo intorno a passioni, e ad azioni corporee si aggira.

Ma non è, che anche intorno a queste non succeda talvolta qualche circostanza, per cui divengano esse al Dipintore di più azzardoso impegno, per doverle con felicità esprimere, di quello potesse essere l' espressione di qualunque più recondita disposizion dello spirito. Ogni volta che io pongo gli occhj sulla Statua del famoso Gladiatore di Villa Borghese, che tengo nel mio povero studio formata in gesso sulla medesima Statua Originale, la quale esprime l' atto, ch' ei fa, di lanciarsi contro un supposto Avversario, e di vibrargli un colpo; io stupefatto rimango nel contemplare, non dirò quì ora le forme, lavorate sulle regole della più perfetta Simmetrìa, la più ben ricercata Notomia, coperta però sotto una carne, adattata bensì ad un robusto Atleta, ma piena di quella pastosità, che le conviene, l' attitudine

la

la più ben piantata sull' equilibrio di sua ponderazione, i contorni i più gentili, e graziosi, e tante altre simili doti appartenenti tutte al perfetto Disegno, ma io stupisco nel considerare con qual profondità di sapere il Greco Scultore ha fatto giuocar l' espressiva nello slancio di quel feroce combattente, poichè nell' ignuda di lui persona non vi è muscolo, che lo slancio non esprima. Questo assunto è tanto più mirabile, quanto che si tratta dell' effetto di un' azione, che non può studiarsi, e copiarsi dal modello di persona vera, messa nell' attitudine di vibrar un colpo; imperciocchè una tale attitudine per poter essere comodamente studiata, e copiata, bisogna che il modello stia per qualche notabil tempo in uno stato di quiete; ed ecco allora sparito tutto l' effetto della muscolatura, che succede nel solo momentaneo istante dello slancio: ma i muscoli di quella impareggiabile statua non sono nello stato di quiete, ma fanno veramente, e realmente dello slancio stesso la più energica instantanea funzione. Ora una simile gravissima difficoltà non sarà stata dall' Efesino Scultore Agasia di Dositeo, che ne fù l' Arte-

fi-

fice superata, se non a forza di profondamente intendere la machina del corpo Umano, e i fenomeni, che in essa debbono apparire nell' atto di lanciarsi alla vibrazione di un colpo. Ciò, che dico sull' esemplare di una Scoltura, si applichi altresì alla Pittura, essendo il Disegno la stessa cosa nell' una, e nell' altra bell' Arte. Ma non vi dispiaccia, o Signori, che della forte espressiva di un' altra corporea affezione vi alleghi l'esempio, quanto difficile da spiegarsi in Pittura, altrettanto felicemente eseguita da due valenti Pittori de' Secoli a noi più vicini, che quei dell' antica Grecia. Nel Duomo della vicina Città di Fano il celebre poc' anzi nominato Domenichino dipinse una Cappella con tutti fatti appartenenti alla Ssma Vergine; la quale opera, allorchè lessi la prima volta in Accademia queste mie riflessioni, avea già cominciato a notabilmente patire, ed ora con gran danno della Pittura sento essere quasi affatto perduta. Nel riparto, che rappresenta la Visita della Vergine a S. Elisabetta, si vede dal limitare della porta di casa uscir fuori ad incontrare la grand' Ospite a lento, e debol passo S. Zaccaria molto Vecchio

chio di età, che sebben mutolo mostra sulla faccia quella giovialità, che si usa nell' accogliere una gradita Persona, e con una cerimonia de' nostri tempi, che per altro fra quegli antichi Orientali non costumava, si vede essersi allora allora tratta la beretta dalla testa, e se la tiene avanti con ambe le mani. Credereste, Signori? L'egregio Pittore ha espresso in quel Vecchio il tremor delle membra proprio a molti di quella età; tantochè quella testa di mezzo profilo, quelle mani alquanto isolate in aria, si vede chiaramente che tremano. Chi intende, sin dove giunga l' impegno di una tal' espressione, giudicherà, che forse cosí a miei occhj appaja per la forza di una vana mia immaginazione: ma gravi, e intendenti uomini, che pure hanno quella pittura contemplata, sono nello stesso sentimento convenuti, che il tremore vi è evidentemente espresso. Questo tratto di bravura di Domenichino mi fa risovvenire di un altro simile del non meno eccellente Niccolò Pussino, qui più facile a vedersi, perchè inciso in una stampa non rara fra i nostri dilettanti di tali cose, la quale quantunque non molto

valutabile per l' incisione, basta però a far conoscere il valore di chi la) ideò. Vi si rappresenta la favola di Fetonte, che chiede a Febo suo Padre la grazia di lasciargli regolar per una sola fiata la diurna corsa de' suoi Cavalli, e dell' aureo suo Cocchio. All' intorno di quel Nume stanno le figure delle quattro Stagioni, e fra queste l' Inverno, simboleggiato in un Canuto Vecchio, che quantunque assiso tra due accesi focolari, si conosce al vivo, che gagliardamente trema dal freddo. Lo stringersi, ch' egli fa, incrocicchiate le braccia al petto, l' incurvare gli omeri, e la testa sul petto stesso, il serrare, e mandar giù nascoso il collo fra l' elevate spalle, il rannicchiare, e ritirar verso il ventre le ginocchia colle gambe l' una all' altra sovrapposta, il rigido tremore fanno così chiaro scorgere, che questa figura par che inspiri il freddo a chi la guarda. Pure in genere di espressiva, se ad una delle due mirabili pitture io dovessi assegnar la palma, la darei a quella del Domenichino; non già perchè l' altra sia d' inferior vivezza, ma perchè l' espression di Domenichino è sommamente più difficoltosa,

tosa, a segno che il solo suo talento potea riuscirvi. E in fatti Pussino ha avuto campo di far servire tutte le membra della sua figura all' unica azione di tremar dal freddo; ed ha bensì il merito di aver saputo scuoprire in esse quella tal composizione, e quei sensibili segni, che fanno questo tremor concepire: ma nel Santo Zaccaria di Domenichino le membra sono impiegate, e dirette ad altre azioni, che nulla hanno che fare coll' espression del tremore, cioè all' andar incontro ai suoi Ospiti, a cavarsi la beretta, e a tenersela in atto di rispetto sulle mani: e ciò non ostante senza arrivarsi abbastanza a comprendere, qual sia di cotesto tremore la sensibil nota, per non so qual magìa d' arte quella figura veramente trema.

Questi soli esempj credo, che abbastanza dimostrino, che alcune affezioni del corpo al pari, e talvolta ancora più di quelle dello spirito, possono per l' espressiva tali difficolta involgere, che il superarle non è dato, se non che a quei rari, e nell' Arte della Pittura sublimi talenti, che a pochi dal sommo Autor di ogni bene sono stati compartiti.

Questa dote di ritrovare, e saper ben imitare quei segni, che con maggior vivezza le umane affezioni esprimono, ha dato sempre un posto eminente nel tempio della Gloria a quei Dipintori, che ne sono stati forniti. Io credo, che a tal posto abbiano bensì tutti gli eccellenti artefici aspirato, e forse anche si sieno lusingati di meritarlo. Dico si sieno lusingati, poichè non v'ha parte nella pittura più soggetta ad essere abbagliata da una falsa imaginazione, e da un amor proprio, che erroneamente faccia credere al Pittore di aver colpito nel segno, quanto questa dell' espressiva: ma in realtà coloro, che un tal posto abbiano ottenuto, sembra a me doversi ad un numero non molto esteso ridurre. Non intendo di parlare di coloro, ai quali di tanto in tanto sarà riuscito di rappresentar su i loro Quadri cosa, che vivamente esprima: so che di questi havvi una quantità molto grande: parlo bensì di quei valentuomini, nei quali sì bella prerogativa sembra essere stata, come un abito connaturale, per cui non hanno quasi mai dipinta figura, che per questa non ispicchi, come per una delle principali sue

bel-

bellezze. Io penso, che quegli antichi Egizj, i quali negli obelischi fra i loro geroglifici alcune benchè poche figure operanti, ma certamente assai rozze, e dure scolpirono, si saranno forse con qualche compiacenza creduto di aver molto al vivo quelle tali operazioni espresse; ma di tal vana loro credenza avran riso senz' altro quei Greci, quantunque loro discepoli, che ne' posteriori tempi l' Arte dell' esprimere al più alto grado portarono. Non però sì presto anche fra loro a tanto si arrivò: imperciocchè narra Plinio (*), che dopo molti antichi Pittori, per la cui maggior lode si dice, che furono i primi a saper dipigner le Donne con vesti lucide, e con mitre in testa di varj colori, finalmente nell' Olimpiade nonagesima terza, lo che cade a poco più di 300. anni prima dell' Era Cristiana, venne Apollodoro Ateniese, il quale cominciò con maniera capace di appagar l' occhio a dare azione, e affetti alle figure, e Zeusi; fra le di cui opere dal prefato Autor nominate, si conta una Penelope, *in qua*, dic' egli, *mores*

 pin-

(*) *Plin. Lib.* 35. *c.* 9.

pinxisse videtur: sicchè fu egli il primo a trattar sulle dipinte tavole l'espressione, ed a spianar in questa parte la via a quei principali lumi della Greca Scuola, che delle Scuole di tutti i Secoli susseguenti furono i fondatori, e maestri. Allora fu, che ammirò la Grecia, e poi la Padrona della Grecia, e del Mondo Roma le molte, e stupende espressioni narrate da Plinio stesso, e da tanti altri di Parrasio, di Timante, di Echione, di Apelle, di Aristide Tebano, di Protogene, e di parecchj altri, le quali sarebbe qui troppo lungo rammemorare. Ma lasciando quelle de' Greci, che non più sussistono, dirò qualche mia osservazione sul merito degli Autori de' tempi più vicini, l'opere dei quali, che tuttavia sono in essere, hanno tolto all' umano intelletto il modo di concepire un solo grado di maggiore eccellenza, in cui potessero essere da quei famosi Artefici della Grecia superati.

Dove si tratta di una qualche perfezione della Pittura, per trovarne il grado più sublime, nell' immortal Rafaello d' Urbino convien cercarlo, appresso il quale i luminari più risplendenti della

bell'

bell' arte, ognuno confessa, essere come tante stelle a paragon del Sole. De' suoi contemporanei il gran Michelagnolo aveva anch' egli il dono dell' espressiva, ma di quella precisamente, che riguarda o le cose terribili, o la Maestà. Di questa seconda havvi in Roma un illustre esempio nella sua celebre Scoltura del Mosè, dell' altra nel rinomatissimo suo Universal Giudizio. Anche il sovrumano Correggio ha avuto in questa parte un gran merito, ma specialmente nell' espressioni de' sembianti gioviali, e ridenti, e di attitudini di vezzo, e di tenerezza. Tante sue imagini della Ssma Vergine accarezzante il Divin Bambino, che spirano dolcezza, ed amore, fanno vedere, che nell' esprimere questa sorta di affetti fu unico, e inarrivabile: ma l' espressiva di Rafaello è stata universale, sorprendente, e al più alto segno viva in ogni sorta di operazione, o di passione. Otto anni dopo la di lui morte la felice Urbino Madre feconda di grandi, e sublimi Spiriti, quasi per risarcire in qualche maniera il Mondo della perdita di quel gran Maestro, gli fece novello dono dando i natali all' ammirabile Federico Ba-

rocci, che non solo alla Patria sua, che gli diè la Culla, ma anche alla nostra, dove negli studj dell' Arte molto si esercitò, aggiunse gloria, e splendore. Ed egli pure fra l' altre stupende sue prerogative ebbe anche quella dell' espressiva in sommo grado. Successero finalmente gl' immortali Caracci, i quali facendo sostegno alla cadente Pittura, nell'eccelso suo seggio primiero sempre più gloriosa, e più bella la riposero. Allora, fondata da essi la grande, e numerosa Scuola Bolognese, e trasportatala ancora in gran parte nella fu Metropoli del Mondo a ripiantarvi la già rovinata Scuola Romana, siccome tutte le più maravigliose perfezioni dell' arte tornarono a far pompa, così anche quella dell' espressiva, la quale fu non solo da essi, ma dai loro egregj scolari nella più esquisita maniera coltivata. Fra questi non possono essere lasciati senza particolar menzione il già sopra lodato Domenico Zampieri, ed anche il leggiadro Albano: ma del primo non credo trovarsi figura, che in genere di espressione non sia un capo d'opera, e non esigga stupore dallo spettatore il più insensibile. E appunto dall'

aver

aver frequentato in Roma l' Accademia, e l' amicizia di Domenichino anche il celebre già nominato Niccoló Pussino si rese in questo dono uno dei grandi esemplari della Pittura: Egli sebben Francese di nascita, Italiano però per tutto ciò, che ha consecrato all' immortalità il suo Nome, dall' Italia, e specialmente da Roma, trasportò nella Francia, in quei sett' anni, ne' quali chiamato dal suo Rè vi si trattenne, l' Arte della Pittura, di cui ella era presso che digiuna: e siccome questa parte dell' espressiva degli affetti, in che egli valeva oltremodo, fece nella gentil Nazion Francese quel colpo di maraviglia, che dovea fare; nella Scuola di Francia, ch' egli fondò, l' espressione è stata sempre da indi in poi con gran diligenza ricercata, e studiata: anzi i Francesi Scrittori, che le loro dipinte opere hanno descritte, ed esaltate, sembra che di niun' altra cosa tanto si vantino, quanto del saper ben esprimere le passioni. A noi Italiani però è cosa naturale, che piacciano più l' espressioni del gran Pussino, che per essersi allevato in Italia le ha saputo vestire alla foggia Italiana, di quelle de' suoi Francesi

cesi discepoli, che coll' impeto proprio della natìa loro indole hanno talora nella espressiva passati i segni della moderazione. Io son di avviso, o Signori, di avere in questo piccol numero di Scuole, e di Maestri ristretto tutto ciò, che a noi l' arte ha somministrato di sublime nell' esprimere le umane affezioni, e di averne indicati i più universali, i più chiari, e i più vivi esempj. Ma poichè potrebbe a taluno sembrare strano, che io fra questi non abbia nominato alcuno della grande, e per ogni conto prodigiosa Scuola Veneziana, permettetemi, che io ve ne renda conto quì appresso, dopo che una delle mie poche osservazioni vi avrò esposto, sulle quali qualche prattica regola intorno al punto dell' espressione mi son formato. Di esse alcun saggio forse avrò in qualche altro mio ragionamento toccato; ma poichè il feci troppo alla sfuggita, e come per incidenza, non vi spiaccia, generosi Accademici, che io alquanto più distintamente ve le faccia risovvenire.

Servio nel commentare quel passo del lib. III. dell' Eneide, che risguarda la sorpresa di Andromaca nel vedere inaspet-

spettatamente comparirsi innanzi sulla spiaggia dell' Epiro Enea, dice = *Omnis affectus tribus modis ostenditur, vultu, voce, gestu*: ed è ciò lo stesso, che disse Quintiliano (*) *Affectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, totius prope habitu corporis inardescant.* La voce ognuno sa non essere oggetto del Pittore, il quale non il suono, ma il visibile imita. Può bensì fare allo spettator del suo Quadro concepir il suono dagli effetti visibili, ch' ei cagiona, ma non esprimerlo in se stesso. Così il famoso Paesista Gasparo Pussino (diverso dal sopralodato Niccolò figurista, che gli fu Cognato, e Maestro) in un piccolo sì, ma stupendo Quadro, che, se la memoria non mi tradisce, sta in Roma nella Galleria dell' Eccña Casa Colonna, volendo rappresentare la caduta di un fulmine, oltre l' illuminare gli alberi, i sassi, i monti, e gli oggetti tutti col focoso lampo, che dalla squarciata nube si diffonde, ha fatto anche i rami, e le frondi degli alberi stessi piegati dal forte urto, che dà loro l' aria spinta dall' orrendo scoppiar del tuono: sic-

(*) *Quintil. Inst. Orat. L.* 2. *c.* 3.

sicchè aggiuntesi alcune attitudini di persone, che col porsi le mani ai lati della faccia esprimono l' intronamento dell' orecchie, tutto ciò fà concepire allo Spettatore lo spaventoso fragore in modo, che gli par veramente di udirlo. E il gran Domenichino ancora in un Quadro di una Santa Cecilia, che mi si dice esser passato in Inghilterra, avendo introdotto alcuni Angeli suonanti diversi strumenti in compagnia della Santa, per la voglia di mostrare il suo valore nella varieta, e vivezza delle espressioni, fà nascere un di quelli accidenti (non sò per altro quanto addattabile agli Angeli) di essersi ad un Angeletto nel suo liutino allentata una corda; ond' egli stà con una mano al bischero rimettendola al suo segno, e coll' altra toccandola; ma nel tempo stesso vi appoggia sopra molto inchinato l' orecchio, come se difficilmente ne arrivasse a capirne il giusto grado del suo tuono, lo che fa vivamente intendere, quanto gagliardo è lo strepito dell' armoniosa celeste sinfonìa, che di quella corda il picciol suono ricuopre. Ma lasciando a parte queste espressioni, dettate alla Pittoresca fantasia dall' ambiziosa smania di

por-

portare di là dal visibile la possanza della Pittura, il volto dunque, ed il gesto sono quel campo, sovra di cui per la forza dell' arte sua può fare l' accurato Artefice, che l' Anima si affacci, e venga a far mostra di quanto in se stessa ella sente: ond' è che rispetto al volto disse lo stesso Servio in un altro luogo, che la fronte era consecrata al Genio, siccome altre umane membra ad altre Divinità: e il Petrarca nella seconda parte del Trionfo di Amore, dice

Da indi in qua sò, che si fa nel chiostro
D'Amore, e che si teme, e che si spera:
A chi sà legger, nella fronte il mostro.

E quel Servo altresì nell' Epidico di Plauto diceva all' altro Servo (*)

. . . . *Nescio edepol, quid tu timidus es.*
Trepidas. Epidice! ita voltum tuum video: videre commeruisse
Hic me absente, in te aliqu'd mali.

E il gesto ancora, o sia l' azione del corpo, e delle membra, quanto mai può nello spiegare ciò, che passa nell' intimo dello spirito? Non sembra egli di vedere l' anima atterrita dal passato pericolo nel ge-

(*) *Plaut. Epid. Act. I. Sc. I. v.* 58.

gesto di colui, che fu espresso da Dante in quella nota, e famosa Comparazione? (*)

E come quei, che con lena affannata
Uscito fuor del pelago alla riva
Si volge all' acqua perigliosa, e guata.

Ma qui convien avvertire, che affin che il gesto, o sia il movimento di una dipinta figura doni alla stessa quell' espressiva, che riscuote ammirazione, è d'uopo di due cose; primo che faccia intendere chiaramente, e senza stento i movimenti dello spirito. In secondo luogo, che tai movimenti dello spirito nascano dall' occasione di tutta l' azion principale, ed universale dal Quadro rappresentata alla illustrazione della quale servano, e si riferiscano. In somma è necessario, che lo spettatore, il quale già si è accorto di dover vedere nel Quadro la rappresentazion del tal fatto, in proposito appunto di questo fatto capisca subito, che la tal figura fa la tal cosa, dice la tal cosa, pensa la tal cosa. In questa parte, siccome nell' altre tutte ancora, nessuno è giunto al valore del gran Rafael-

(*) *Dante Inf. c. 1.*

faello, di cui qualunque opera io qui vi nominassi, potrei darvi di quanto dico il più illustre esempio. Ma per allegarne alcuna, mi viene in mente la celebre stampa da lui inventata, e dal suo famoso intagliatore Marcantonio Raimondi incisa, che corre sotto il Nome del Martirio di Santa Felicita. Non è abbastanza spiegabile con quanta naturalezza, e vivezza operano tutte le moltissime figure, che vi ha introdotto; e con qual' evidenza nei loro gesti i pensieri, e gli affetti si leggono; e come ogni cosa resta impiegata a servir alla principale, ed universale azione, che è il fatto del Martirio della Santa. Stassi questa entro una bollente Caldaja alzando gli occhj, e le mani al Cielo, e ricevendo da quelle di un Angelo la corona, e la palma, e nella stessa sua attitudine, chiunque la guarda, legge i sentimenti di amore, di gaudio, e di benedizione, con cui stava quel tormento soffrendo per Gesù Cristo. Nei Carnefici, che le stanno intorno si vede la fatica, e pena che si danno a render più gagliardo, e più attivo il fuoco; e nell' iniquo giudice, sedente fra alcune colonne, la premura di far diligen-

te-

temente i suoi ordini eseguire. Ma oltremodo viva è l' espressione, e il gesto di alcuni di quei brutali Ministri, i quali irritati nel vedere la ferma costanza della Santa Martire nel negare gli atti di culto alla statua di Giove, ch' indi non lungi sta eretta, le si scagliano contro con piantarle sugli occhj la vista delle recise teste di altri Santi ivi allora allora martirizzati, le quali eglino con una mano sostengono, e coll' altra i morti loro cadaveri giacenti su quello stesso suolo le additano; tanto che par di udire le petulanti persuasioni miste agl' improperj, che le dicono. Di tutti i numerosi circostanti si conosce in chi la curiosità di farsi avanti per vedere; nelle pietose Donne il ribrezzo, e la compassione de' patimenti della Santa; in alcuni par di sentire i discorsi di maraviglia sulla di lei fermezza; in altri di biasimo sulla di lei, quale la giudicano, ostinazione: in somma non havvi cosa, che non vi ponga sotto gli occhj uno spettacolo tutto interessante, tutto affettuoso, tutto instruttivo, e tutto diretto nelle tante, e sì diverse espressioni a spiegare, e ad illustrare l' azion principale, ch' è il

Mar-

Martirio della Santa. Dite pure lo stesso di qualunque altra opera, che sia uscita dalle mani di Rafaello, e di coloro, che avendo avuto per iscorta la natura, e lui sono arrivati dietro la sua traccia a ritrovare il più perfetto, e sublime di questa difficil parte della Pittura. Ma venendo a ciò, che io mi era serbato a dire della grande, ed insigne Scuola di Venezia, quanto ella in ogni altra parte, è andata molto avanti nell' eccellenza dell' Arte, e quanto ella ha superato tutte le altre Scuole nella verità, armonìa, e vaghezza del colorito, e nel distribuire con giusta degradazione, con belle masse, con gran forza, e con bizarri accidenti il chiaroscuro, parti tutte esenzialissime della bella Pittura, altrettanto mi pare, che poco siasi nel merito dell' espressiva avvanzata. La mossa delle figure è certamente una parte, che deve aver l' espressiva, e questa non solo dai Veneti Pittori è stata egregiamente trattata, ma Agostino Caracci nel noto suo, e famoso Sonetto delle Pittoresche perfezioni peculiari a ciascuna Scuola, e ai principali Maestri di quest' Arte, assegna alla Scuola di Venezia per suo particolar pregio,

e carattere il dar gran moto alle figure, e il bel maneggio del chiaroscuro con quel verso

La mossa coll' ombrar Veneziano.

Ma quella parte appunto, che io dicea, dell' influire nel fine della primaria, e universale azion del Quadro, e nelle essenziali circostanze, che l' accompagnano, questo è ciò, in che a mio credere quella grande Scuola non ha toccato abbastanza il punto: Quando nell' ampio Refettorio di S. Giorgio Maggiore di Venezia si presenta allo sguardo la famosa gran Cena delle Nozze di Cana dipinta dall' immortal pennello di Paolo Veronese, non so se alcuna improvvisa alzata di sipario, che là più illuminata, magnifica, e prodigiosa scena discuopra, possa giammai far tanto colpo nell' attonito spettatore, di quello che fa la comparsa dell' opera stupenda; tanti sono, e tanto veri gli oggetti rappresentati. Ma se chi la mira non n' è prima informato, non so da dovvero, se così facilmente intenderà, che queste sono le Nozze di Cana di Galilea. Ognun sa, che l' azione universale di questo fatto, è lo strepitoso miracolo della conversion dell' acqua in

vino operata da Cristo Nostro Signore ad istanza della Ssña Vergine sua Madre. Or di cento ventiquattro figure, ond' è composta questa vasta, e farraginosa dipintura, che tante ne ho contate nella stampa, non ve ne ha pur' una, che mostri un segno di maraviglia per sì gran prodigio. All' incontro tutto il di più della gente, che non è assisa a tavola, ed occupata o nel mangiare, o nel bere, stà in gran moto, e in gran faccende chi a trinciare, chi a portar vivande, chi a recar da bere, chi alla credenza, e chi a suonar la gran sinfonìa, che unita si vede nel principal gruppo di mezzo sul primo piano, che si offre alla vista; cose tutte, nol nego, ben riferibili all' azion di una Cena, ma niente affatto al miracolo di Gesù Cristo. Le figure stesse del Divin Redentore, e della Ssña sua Madre, cui per trovarle, bisogna contro i precetti dell' Arte, che l' occhio dello spettatore ne vada alquanto in cerca, se ne stanno ivi con tanta quiete, e con sì scarsa azione, che par che poca parte prendano in tutto questo fatto. Del resto di tanta gente quivi dipinta due sole figure pare che vogliano colla

loro attitudine al miracolo qualche poco alludere, una cioè che sta in Piedi con una mano tenente il bicchiere in atto di averlo assaggiato, e coll' altra sul fianco, che sarà forse l' Architriclino, nel cui volto dicesi aver Paolo effigiato se stesso; ed è verisimile, narrandosi, che in realtà il vino non gli era disaggradevole; Egli parla con uno di coloro, che siedono a tavola, che sarà forse il Padron di Casa, ma bisogna indovinarlo, il quale non si scompone più che tanto, come per altro avrebbe dovuto accadere in un sì mirabile, e inaspettato avvenimento. L'altra figura situata in altra parte è quella di un Vecchione, che in una certa grave, e significante positura parla con uno dei Convitati, che per avere al suo fianco assisa una Giovane meglio dell' altre ornata, sembra essere lo Sposo; al quale colla mano il Vecchio stesso presenta un lembo ripiegato della sua propria toga, come facendoglielo vedere. L'azione di questo Vecchio, e la maniera interessante, con cui la spiega, la fa essere forse la più espressiva di quante in sì gran Quadro se ne vedono: ma che? si resta molto all' oscuro del significato

di

di essa, per questo appunto, perchè non si sà qual relazione possa avere il presentare una falda del suo abito coll'azion primaria del Miracolo di Cristo: nè io sarei giammai venuto a capo d' indovinarlo, se non me lo spiegava l' eruditissimo Algarotti nell' aureo suo saggio sopra la Pittura: Dice egli dunque voler questa figura significare, che quel vino, in cui l' acqua fu convertita, era rosso come quel panno, che appunto è di tal colore. Credo che niuno vi sarà, che non capisca con quanto stento qui si arriva ad intendere ciò, che si vuole, contrario però a quella chiarezza, ed evidenza, da cui dev' essere, com' io diceva l' azione accompagnata. Ma = *ubi plura nitent . . . non ego paucis Offendar maculis* = diceva Flacco ai Pisoni; e siccome uno dei primi luminari della Pittura, qual fu Paolo Veronese, ho scelto per somministrarmi l' esempio di un difetto, e per lo stesso fine altri ancora de' primi Maestri di quella Scuola avrei potuto scegliere, così ognuno ben sà, che avrei potuto prender altresì dai medesimi l' esempio di tutte l' altre perfezioni dell' Arte, colle quali hanno saputo far

rimanere estatico il Mondo ammiratore.

Un' altra osservazione sull' espressiva del gesto qui brevemente toccherò; ed è, che per renderla forte, e vivace, è d' uopo, che la mossa delle parti della figura, esprimenti l' azione, abbia tutto quel grado, che le si compete; altrimenti l' azione stessa divien fredda, e non abbastanza spiegata. Se io per esempio dovessi esprimere un colpo di taglio, che cala un Manigoldo sopra un Santo Martire, non farei mai intendere tutta quanta la forza, e gagliardìa del colpo, se non gli facessi stendere, ed elevare il braccio sino a tutto quel segno, che può essere esteso, ed elevato: e se io lo rappresentassi solo in quel momento, in cui il braccio è a mezz' aria, tutta l' espressiva della forza del colpo è perduta. Ciò, che io pronuncio di questa espressione facile ad esser descritta, dico di cento altre, che per avere i caratteri meno sensibili, malamente saprei dare ad intendere. Anche queste più composte espressioni hanno quel segno, sino al quale bisogna, che le parti si muovano per formarne tutto il pieno della lor vivezza. Ma convien avvertire, che quanto è neces-

cessario il giugnere a quel segno, altrettanto lo è il non oltrepassarlo; poichè se il difetto del primo rende fredda l' azione, quello del secondo la rende disorbitante. Figuratevi per esempio, che quella testa della nostra B. Michelina, che sembra dipinta piuttosto da un Angelo del Paradiso, che dall' immortal Barocci, non istasse tanto elevata, quanto stà, esprimerebbe ella forse il rapimento della Beata alle dolcezze del Cielo, come lo esprime? Ovvero se la elevasse più di quel che fa, chi non vede, che passerebbe ad essere una positura indegna di una Santa, e che si accosterebbe ad assomigliarsi a quella di una profana baccante? Ora il cogliere appunto nel segno coi moti, che dà il Pittore a tutta la sua figura, e a ciascuna delle parti operanti della medesima è dono conceduto ai sommi, ed egregj spiriti, che l'espressione hanno bene intesa.

Ma per non lasciar affatto senza menzione anche i moti del volto, giacchè dice Quintiliano, che per l' espressione, più che il gesto = *dominatur maxime vultus* = è notabile, che in queste non v'ha parte, che non abbia i suoi moti espres-

sivi di una qualche passione: gli occhj, la fronte, le ciglia, le narici, le guancie, la bocca, ogni cosa vale a render conto di qualche sentimento dell' animo. E molto giovamento sù questo punto ha recato agli studiosi dell' Arte Monsieur le Brun, celebre Pittor Francese, ponendo in luce un piccolo trattato sopra i caratteri delle passioni, cioè sopra i segni, onde queste sul solo volto si manifestano, aggiungendovi anche le figure in rame, le quali benchè alquanto caricate forse affine di rendere col maggior risalto più intelligibili i predetti segni, sono però molto vantaggiose alla Gioventù (*).

Io aggiungo ció che per altro è noto, che il colore ancora della faccia in alcuni affetti concorre all' espressiva. Dice il Petrarca in uno de' Trionfi

E sò, come in un punto si dilegua,
E poi si sparge per le guance il sangue.
Se paura, o vergogna avvien, che segua.

(*) *Conference de Mr. le Brun premier Peintre du Roi de France ec. Sur l' Expression Generale, et particuliere Enrichie de 43. Fig. 8. Londre 1701.*

E in quella dipinta, più che descritta, comparazion di Catullo, sparsa di tutte le grazie, si vede quest' effetto. (*)

Ut missum Sponsi furtivo munere malum
Procurrit casto Virginis e gremio:
Quod miseræ oblitæ, molli sub veste locatum,
Dum adventu Matris prosilit, excutitur;
Atque illud prono præceps agitur decursu,
Huic manat tristi conscius ore rubor.

Finalmente replicherò qui alla sfuggita ciò, che feci un' altra volta riflettere (*) che i movimenti e del gesto, e del volto hanno una stretta analogìa all' indole delle umane passioni, e queste hanno in se qualche cosa o di molle e tenero, o di forte ed acre, e chiamai passioni molli, e tenere per esempio l' amore, il dolore, o sia afflizione di animo, la benignità, la compassione, la tristezza, la vergogna, il pentimento, e simili: ed all' incontro dissi passioni forti, ed acri la subita allegrezza, il coraggio, la maraviglia, l' ira, l' odio, lo spavento, ed altre somiglianti. Questa osservazione dei due descritti effetti di rilassamento, o di ten-

(*) *Catullus in Eleg. ad Hortalum.*

(*) *Nella Dissert. 3.*

tensione di attitudini nelle due classi delle umane affezioni, è a mio credere una regola costante al Pittore per regolare il movimento delle sue figure. Se ne vede il bell' esempio sull' ammirabil Quadro del Barocci nella nostra Chiesa di S. Andrea nella figura del Divin Redentore, che volendo mostrare al Santo Apostolo, da Lui invitato a seguirlo, l' infinita sua benignità, ed affabilita, affetti molli, e teneri, gli stende la mano con un moto tutto placido e composto, e quella veramente Divina sua testa con un dolce e leggiero rilassamento lascia cadere alquanto sulla spalla. All' incontro il valente Artefice volendo nell' Apostolo esprimere la prontezza nel darsi tutto a seguitare il Divin suo Maestro, affetto acre e forte, lo ha fatto inginocchiato bensì inanzi a Lui, ma dritto sulla vita, e che allarga le braccia, e gitta inanzi una delle gambe con moto libero, e vibrato. Convien però notare, che una gagliarda passione in un primo impeto fa sempre il moto delle membra trasportato e teso, ancorchè ella fosse di tenera, e molle tempra. Tale si è certamente la passion del dolore, o sia afflizion di spirito:

rito: ma pure dove si tratta del primo suo impeto, non già languidi, e rilassati, ma in certo modo rapidi, e di slancio divengono i suoi movimenti. E' vero però, che passato quel momentaneo furore, ella cade tantosto nella sua connaturale indole di languore, e di lassezza. Tanto pare, che ci metta sotto gli occhj Virgilio stesso, quando ci dipinge Evandro, che corre sul cadavere del morto figlio. (*)

At non Evandrum potis est vis ulla tenere;
Sed venit in medios. Feretro Pallanta reposto
Procumbit super, atque hæret, lacrymansque, gemensque,
Et via vix tandem voci laxata dolore est:
Non hæc, o Palla, ec.

Così parimente l' accennato Federico Barocci nel celeberrimo Quadro della deposizion dalla Croce di Perugia (*), una delle più portentose opere uscite dalla sua mano, una delle Marie stese ambedue le braccia, con gran trasporto della vita, accorre a voler sostenere la Ssma Vergine, che per la violenza del dolore è caduta

(*) *Æneid. L. XI. v.* 148.

(*) *Ora in Francia.*

duta al suolo in deliquio: ed un' altra pure più addietro per lo stesso fine si gitta inanzi colle braccia aperte anch' essa in un atto assai teso, e vibrato: e pure l' affetto espresso da queste due figure è la compassione, che è della classe delle passioni molli e tenere: ma come io dicea, questo è l' effetto di tutte le sorti di passioni, quando sono di primo impeto, di caratterizzare i moti colla tensione. All' incontro la figura della Ssña Vergine, in cui si suppone un dolore estremo bensì, quanto non mai ha sofferto umana creatura, ma però non d' improvisa sorpresa, ha tutti i caratteri del rilassamento proprio di tal' affezione, ch' è della classe delle tenere e molli. Io sò bene, che alcuni pii, e dotti Uomini non approvano le figure della Vergine svenuta nella Passion del Redentore suo Figlio, come azione derogante all' Eroica fortezza della più Santa di tutte le pure creature: ma quanto essi hanno ragione di ciò non ammettere nell' atto della Crocifissione, e morte di Gesù Cristo, dicendosi chiaramente dal Vangelo, che *Stabat juxta Crucem Jesu Maria Mater ejus*; altrettanto a me sembra, sia detto

con

con loro pace, che nei casi, come questo del Barocci, possano i poveri Pittori non restare senza qualche conveniente difesa. (*)

Quantunque altre ispezioni ancora sull' espressiva potessero qui aver luogo, e non essere trascurate, è però mio dovete, Eccelso, e magnanimo Principe, che della vostra degnazione in ascoltarmi più a lungo io non mi abusi, e che qui dia fine al mio ragionamento, rimanendomi colla tanto fondata gratissima speranza, che siccome per voi, e sotto l' ombra del vostro patrocinio ha riacquistato la Pesarese Minerva in questo Augusto Palagio il suo tempio, così ogni altra ingenua, e candid' Arte il suo Asilo vi trovi.

DIS-

(*) *E' rimasta imperfetta una Dissertazione del nostro Autore in difesa de' Pittori, che hanno dipinta Maria svenuta appiè della Croce.*

DISSERTAZIONE VI.

SULL' ARCHITETTURA .

UNo degl' importanti Precetti della Pittura è, che nella composizione delle dipinte Storie spettanti all' alta antichità nulla vi sia di Barbaro. Già a tutti è noto, quanto nel linguaggio de' Greci, e de' Romani era l' ampiezza di questo Nome. Sotto di esso comprendeansi e indole, e costumi, e leggi, e parlare, e tratto, e tanti altri usi della vita, che lungo, e inopportuno qui sarebbe annoverare. Nel linguaggio però del Pittore, che ha per oggetto di sua Arte il solo visibile, corrono sotto un tal vocabolo le costumanze dei bassi, e posteriori secoli, che noi come barbari risguardiamo, in ordine alle visibili cose per esempio alle vestimenta, alle acconciature di teste, alle armature, agli arnesi, e ad innumerabili altre cose di tal natura, che spiranti la rozzezza di quei tempi incolti, mal si confanno alla pulitezza, e venustà dei prischi soggetti. Ed è veramente disgustoso oltremodo il vedere, che tanti anche dei più grandi, ed eccellenti

lenti Maestri o per trascuratezza, o piuttosto per mancanza di erudizione, hanno le opere loro per ogni altro conto stupende, e incomparabili colle barbare foggie malamente deturpate. Io non voglio qui estendermi ad allegarne gli esempli del celebre Alberto Durero, della Scuola Fiamminga, e pur troppo di qualche Scuola Italiana ancora, che sulla moda o Fiamminga, o Tedesca dei loro tempi, o sù quella, che loro dettava un mal erudito capriccio, ogni cosa ideavano. Ma fra tanti oggetti, che il vero offre alla Pittura da imitare, non so, se per avventura alcun ve ne sia più atto a metter sotto gli occhj la bella, e tersa immagine dell' Antichità, e se ve ne sia nel tempo stesso alcun più frequente ad occorrere nelle Pittoresche composizioni, quanto le figure delle fabbriche, ed Architetture, colle quali sulle pinte tele i rappresentati siti si caratterizzano, e si adornano. Queste certamente, quando sieno delineate colle belle, e maestose, ma nel tempo stesso naturali, e semplici forme Greche, attissime sono a spargere il Quadro di quella dilicatezza di gusto, che provano gli spiriti colti, e gentili

nel contemplare degli antichi Edifizj i preziosi, e mirabili avanzi. E all' incontro quando sieno rappresentate conformi alla corruttela del moderno gusto dell' Architettura, non v' ha cosa tanto possente quanto questa, a dare il tristo, e ributtante aspetto di barbaro a tutto il dipinto. Io, che per innato trasporto di genio, nella carriera della Pittura (non so con quanta felicità) ho tentato di muover qualche passo, per mettere in esecuzione meno male, che avessi saputo, l' accennato precetto, credei di dovere altresì sulle venerande reliquie degli Antichi Romani monumenti, e sulle carte di coloro, che più dottamente ne hanno scritto, meditar le bellezze dell' Arte dell' Architettura, e scoprirne quelle ragioni, che mi potessero nella pratica documento, e regola apprestare. Ma chi 'l crederebbe? in Roma, in quella stessa Roma, che in ogni angolo, e ad ogni passo presenta in questo genere agli occhj del passaggiere tra le prische sue vestigie una maraviglia, io vidi in quei quattordici anni, che vi abitai, così da alquanti moderni Architetti mal menata l' Architettura, che non so, se

nel

nel duodecimo, o decimoterzo Secolo, soffrisse corrutela più dolorosa, e lacrimevole. La stessa barbarie si vede avere scorso negli ultimi passati tempi eziandio tutte quasi le contrade della bella Italia, e aver delle sue più illustri Città deformata in gran parte la faccia, e ciò, ch' è peggio fra gli applausi dell' ignoranza, non ostante il clamore de' più illuminati, ed avveduti Ingegni, e l' ostacolo, che han cercato di opporre alla perniciosa piena alcuni pochi eccellenti Professori della bell' Arte di un merito quanto sublime, altrettanto troppo tardi conosciuto. Giacchè questa sera ho l' onore, Accademici Eruditissimi di dover fra Voi favellare, piacciavi, che senza deviar molto dall' Argomento della Pittura, che per cinque altre fiate vi degnaste, che io facessi oggetto in questa dotta Adunanza di Vostra gentile attenzione, io pronunci, e alla vostra censura sottoponga il sesto ragionamento intorno all' Architettura in quanto serve alla Pittura stessa, cioè nella parte, la quale risguarda l' ornato; e che precisamente io mi faccia a ricercare l' intrinseca ragione della sua moderna deprava-

zione, affinchè tolta la causa, onde questa deriva, colla scorta de' grandi esemplari de' Sommi Architetti, e de' purgatissimi documenti dei Saggj, che ne hanno scritto, più agevole sia di ridurla all'antico splendore. Io mi adopro di procurare, o Signori, a questi miei tenuissimi discorsi tutto quel peso, di cui possono esser capaci, unicamente da quel rispettabile giudizio, che sarete per farne, e dalla gloria di averli inanzi a voi pronunciati, al solo fine di potere alla nostra Pesarese Gioventù alle bell' Arti applicata somministrare quegli scarsi lumi, che intorno ad esse meditando, leggendo, osservando, ed operando ho potuto raccorre: quindi è, che nè intendo, nè presumo di qui recarvi cose recondite, o pellegrine, ma solamente di proporvi una mia opinione, per cui son persuaso, che l' essersi o ignorata, o posta in non curanza una trivial nozione da tutti gli scrittori dell' arte ricordata, dell'origine, della natura, e del fine di ciascheduna parte, che forma l' ornato dell' Architettura, è stata della sua rovina, e della corrutela del moderno gusto la causa principale.

Fra

Fra le varie cose, che formano agli Uomini sù questa terra l' oggetto del piacere, una è certamente l' Imitazione. Questa è, che rende così dilettose la Poesia, la Pittura, la Scoltura, la Musica, e tutte l' altre consimili, che Arti imitatrici si chiamano; alle quali se si togliesse l'imitazione, sarebbero alcune spogliate del loro pregio, che principalmente le rende belle, e gradevoli, altre ridotte al nulla. E della Poesia stessa quel genere, che spetta alla Drammatica, come quello, che coll' introdurre nella scena la rappresentanza, la voce, e il gesto de' finti Personaggj col corredo di tutt' altro, che il teatro somministra, offre più viva, più precisa, e più semplice l' imitazione; ben si vede, con quanta forza (e volesse Dio, che sempre ciò fosse con altrettanta innocenza) tira a se avida del suo allettamento la folla del popolo spettatore. Pare, che la Natura stessa abbia aperto agli uomini questo fonte, onde trarre il loro più puro, e più incolpabil diletto, allorchè all' età fanciullesca, cioè a quell' età, che non per anche da altri perniciosi divertimenti è stata contaminata, insegna a

procacciarsi il pueril trastullo nell' imitare, e contraffare le cose, che dell' adulta età formano le più serie occupazioni. Anzi i bruti medesimi, che non da alcun principio di ragione, ma dal mero naturale istinto son guidati, quando si mettono in ghiribizzo di ruzzare con gli altri della propria specie, non d' altronde prendono il lor solazzo, che dall' imitazione; imperciocchè con genio ferino non capace di più degno oggetto, fingono tra loro una qualche tenzone, o baruffa, correndosi per lo più dietro l' un l' altro, come per assalir l' avversario, e mostrando di voler l' altro col morso addentare come fa il cagnuolo, o investire col corno, e col cozzar della fronte, come il vitello, e l' ariete, o batter col calcio, come il polledro, quando in realtà nè si battono, nè si feriscono, nè si mordono, nè si fanno alcun male, perchè la loro battaglia è una mera finta rappresentanza. Se dunque l' imitazione ha una forza così estesa di produrre il diletto, ne siegue, che quanto più quelle Arti, cui questa compete, sapranno esattamente, e vivamente esprimerla, tanto più dovranno elleno considerarsi vi-

cine a toccare il loro più sublime, e luminoso grado di splendore, e di perfezione. Ora l' Architettura per quella parte, che spetta all' ornato entra anch' ella nell' ordine delle Arti imitatrici, e dalla imitazione dee riconoscere una delle ragioni, e non già delle meno forti, per cui cotanto ella piace: ond' è, che quando si arrivi a conoscere, che il moderno gusto dell' ornare Architettonico spoglia la bell' Arte del pregio dell' imitazione, credo che della sua decadenza la cagione intrinseca rimarrà scoperta, e palese. Io non intendo però di paragonare nella nobiltá, nella varietà, nell' ampiezza, e in cento altre prerogative l' imitazione dell' Architettura con quella delle altre belle Arti, e specialmente della Pittura, e Scoltura. Si sà, che queste sin dalla loro origine, ed anzi per esenzial loro fine prendono per oggetto da imitare tutte le visibili opere dello stesso Autore della Natura Dio, e tutte le operazioni, e passioni dell' uomo esterne, ed interne ancora, in quanto visibili si rendono: ma l' Architettura intorno ad un solo oggetto più ristretto, e più umile, perchè è un prodotto del

solo umano ingegno, raggira la sua imitazione; e ciò nè pure dal primo suo nascere, ma sol tanto dal tempo del cambiar, ch' ella fece, i primi rozzi materiali, che adoprò, i quali, crescendo essa in magnificenza, ed in lusso, volle bensì, che fossero più preziosi, e più stabili, come or ora son per dire; ma volle altresì, che l' uso, e la natura dei loro primi esemplari con fedele rappresentanza esprimessero. Questi esemplari dunque, che oggi con ornamenti di marmo, o di altra soda materia l' Architettura imita, altro non furono da principio, che una semplicissima opera di legname, di loto, di vimini, e di paglie, che la necessità dalla natural ragione guidata, insegnò agli uomini di comporre, affine di potersi dall' ingiurie dell' aria, e delle stagioni guardare, e da ogni altro danno o di belve, o di altra qualunque infesta, e nimica cosa più agevolmente difendere. Tanto ci dice il primo Maestro di quest' Arte Vitruvio (*), e dietro alla sua asserzione anche gli altri Scrittori, che hanno creduto indispensabile di da-

(*) *Vitruv. L. 2. C. 1.*

dare, sebbene in ristretto, e come in abbozzo all' Architetto la notizia di questa bassa origine de' suoi ornati, affinchè non si credesse in libertà di formarli a capriccio di diversa natura da quella, che una volta ebbero. Ma siccome questo appunto, come io diceva, è stato a mio parere il principal disordine, in cui sono caduti o per ignoranza, o per trascuratezza coloro, che in questi ultimi tempi, senza forse aver neppur contezza di Vitruvio, hanno ardito di metter le mani profane nella bell' Arte, così non vi dispiaccia generosi Accademici, che il principio, onde ciascuna principal parte dell' Architettonico ornamento è stata prodotta, con brevità vi rammenti, affinchè io possa in appresso farvi osservare, quanto deviato abbiano dalla sua nozione i moderni.

Strana è veramente l' idea, ch' ebbe Vitruvio, e con esso tutti ancora gli Antichi gentili, dell' origine dell' umana società, e dell' occasione, che questa agli uomini diede di convivere insieme con gli altri uomini nelle abitazioni, che si fabbricarono. Finsero, come voi ben sapete, il genere umano una volta di ge-

nio insociabile, brutale, ed erratico per boschi, per montagne, e per caverne senza linguaggio, e senza legge far la vita delle fiere. Con un bizzarro accidente, ch' eglino stessi si saranno molte volte stupiti non esser mai più da quella prima volta succeduto al mondo, diedero la prima origine al fuoco in una selva dallo stropicciamento de' rami, e delle frondi dai venti, e dalle tempeste agitati, e commossi; pel qual fuoco accesa la selva, i suoi rustici umani abitatori da prima per lo spavento fuggiti, poscia dal vantaggio di provare il fuoco, atto a ristorar dal freddo richiamati, allettati, e intorno ad esso quasi in giro radunati, cominciarono a sperimentare per cosa buona, e geniale lo stare uniti insieme. Indi dopo di avere coll' articolazion delle voci, stabiliti i linguaggi per comunicarsi vicendevolmente i lor pensieri, trovando al consociarsi incomodo il vivere nelle grotte troppo solitarie, e troppo l' una dall' altra distanti, pensarono alle varie maniere di fabbricarsi artefatte, e più a portata per la società le loro abitazioni: ed ecco secondo i profani il principio dell' Architettura. Ma

noi

noi Cristiani, grazie a quel Dio, che *de tenebris vocavit nos in admirabile lumen suum*, ben conosciamo la falsità, e ridevolezza di codeste fole, e siccome sappiamo dall' infallibile autorità delle Sagre Carte, che il solo Adamo è stato il Padre, e propagatore di tutto l' umano lignaggio, così abbiamo una sicura induzione, che egli ne sia stato l' educatore in tutta quella sociabilità, e pulitezza, che conviene a chi porta segnato sopra di se il lume del volto del Signore, e ne sia stato altresì il Maestro in tutte quelle Arti, che all' uso della vita son necessarie, e in conseguenza anche dell' arte di fabbricare. A noi però resta ignoto, qual fosse la materia, la struttura, e la figura delle prime abitazioni; e ce ne accresce l' incertezza il vedere, che gli Storici, e viaggiatori ce ne descrivono di tante, e così varie forme, usate sì da quegli antichi, sì da quei moderni popoli, che poco, o nulla commerciando colle più colte Nazioni vivono una vita scevra della mollezza, e del lusso, che ognuna di queste forme per la sua semplicità, facilità, parsimonia, ed anche aggiustateaza, potrebbe

farci

farci credere essere stato il primo modello, che per le fabbriche Adamo inventò. Ma comunque sia di ciò, sembra molto verisimile, che questo nostro primo Padre, allorchè per la moltiplicazione de' suoi Figliuoli, e discendenti si trovò in necessità di aggiungere all'uso dello stanziar nelle spelonche quello di fabbricar gli edifizj di que'tempi, cioè a dire più, o meno grandi tugurj, non cominciasse a dirittura dall' adoperar a tal uopo sassi, e calce; ma che si valesse piuttosto di cose più ovvie, e che esigessero minore apparato. Tali pare, che potrebbono essere stati i legni, e la terra, ed ecco con qual construzione. Figuriamoci un numero di legni piantati in terra con ugual distanza diritti a perpendicolo intorno ad un' area paralellogramma, e rettangola. Questi legni da principio saranno stati per avventura rozzi, e impuliti, quali vengono dall' albero; ma noi immaginiamoli, dopo l'invenzione del ferro, e de' necessarj ordigni, alquanto puliti, uguali, diritti, e tagliati a quattro faccie, come sono presso a poco le usuali nostre travi. Una lunga trave tirata per linea trasversale nella parte più alta

di

di cadauna fila dei legni perpendicolari, ne legava, e tenea ferme le cime: e in tal guisa tutto questo composto formava come un' ossatura del recinto della fabbrica. Bisognava chiudere il vano, che correva tra l' uno, e l' altro legno, e formare di questo recinto le pareti in tutte e quattro le sue faccie. A tal effetto intrecciate varie tessiture di vimini, di paglie, di rami, o di altro simile, a guisa in circa delle Stuoje di Canne, onde talvolta facciamo i tramezzi delle Stanze, come noi gettiam sopra questi il cemento, cosí essi con più probabilità in quei principj vi gettaron la creta, e in questo modo cominciarono a nascere le mura. Ma perchè la grossezza di queste mura non pareggiava tutta intera la grossezza dei diritti legni, così sopra tutta la superficie della parete tanto nel di fuori, quanto nel di dentro i risalti dei medesimi legni alquanto rilevati apparivano. Ed ecco abbozzata in essi la prima rozza imagine delle parastate, o sia delle colonne a pilastri, che ora noi veggiam formare uno dei più frequenti ornamenti dell' Architettura, e nella lunga trave, che le loro cime legava, ed attraversava, ecco l' imagine al-

altresì di quello, che nell' intavolatura, o sia cornicione Architrave noi chiamiamo, e che i Romani con nome Greco *epistylium* appellarono. Per ripararsi però dall' ingiurie dell' aria più necessario era il pensare di queste ruvide mura al cuoprimento, cioè al tetto. Se questo fosse stato sulle pareti caricato in figura di piano orizontale, per comporlo non vi sarebbe stata materia capace di far sì, che non vi trapelassero le acque delle pioggie. La necessità dunque insegnò ad inventare il tetto acuminato a due pendii: e questo non dovette ragionevolmente esser composto con altra disposizione di legni, che con quella presso a poco, che usiamo anche al presente. Ma questa stessa semplicissima disposizione fu appunto quella, che a tutti gli altri ornati dell' Architettura diede l' occasione, e l' origine: ed ora dirò in qual guisa. Dall' una delle più estese pareti sino all'altra, che le stava dirimpetto, si tirò giacente, orizontalmente un ordine di quelle lunghe, e grosse travi, che i Latini appellarono *transtra*, e che noi nel nostro linguaggio patrio (giacchè in questo ogni paese ha i suoi proprj vocaboli) chiamia-

miamo *la Corda*, le di cui teste, o sia estremità si appoggiavano sopra i due respettivi architravi. Due altri legni, che furon detti dagli antichi *Canteria*, e da noi *Cosciali* si alzavano ad unirsi insieme in un angolo alquanto ottuso, ed a formare il colmo del tetto; dal qual colmo scendendo essi per due linee divergenti più, o meno all' ingiù, davano al tetto medesimo d' ambo le parti il maggiore, o minor pendìo, e piantavano le loro teste sulle teste della corda: E tutta questa composizion di legname, in cui entravano altri pezzi ancora detti dai Latini *Columna*, e *Capreoli*, e da noi il *Monaco*, e i *Contraforti*, era tutto ciò che noi appelliamo *i Cavalli del tetto*. Io non istarò qui a descrivere il rimanente dei legni e più grossi, e più minuti, detti *templa*, ed *asseres*, che si tessevano a traverso di questi cavalli, che sono quelli per lo appunto usati tuttavia nelle nostre fabbriche; i quali però se non furono forse tutti necessarj su quei principj, quando le case eran coperte di paglia, lo divennero poi, quando alla paglia i mattoni, e le tegole si sostituirono. Dirò solo, che da questo semplice, e ruvido contesto di travi quel-

la

la parte, che sopra l' Architrave era occupata dall' altezza delle teste delle corde, fu ciò che si appellò dai Greci *Zophorus*, e fra noi *il Fregio*: le teste dei Canterj, o Cosciali, siccome per l' obliqua, e pendìa lor giacitura buttavano in fuori il labbro del loro angolo Superiore, così hanno dato occasione a quelli, che diconsi *Mutuli* in Latino, e da noi *Modiglioni* sporgenti in fuori, e contornati in figura sinuosa ad uso della lettera S. Le teste altresì degli asseri, o sottili travicelli, che *decorrenti* appelliamo posti allora assai più vicini l' uno all' altro di quello, che ora si costuma, originarono quella parte della cornice, che fra noi *dentello* ora si chiama: ed altri legni, e specialmente l' ultimo, che fù un canale atto a ricever le acque, che dal tetto grondavano, e che anticamente fu detto per la sua sinuosa, e ritorta figura *Sima*, diedero occasione alla gola diritta, e agli altri membri di tutta la cornice. Ma la più bella parte dell' Architettonico ornamento sono le isolate colonne, l' origine delle quali s' intende essere stati legni diritti a perpendicolo, senza che fra essi ricorra, come fa tra

le

le parastate, la parete. Questi io mi figuro, che da principio servissero o a sostenere un tetto più basso nel di fuori del recinto dell' edifizio, affinchè servissero ad un tempo e a cuoprir dalle pioggie gli abitatori, e a lasciar loro godere l' aperto dell' aere, come sono al presente il portico, e quella parte delle rustiche abitazioni dei contadini, che loggia si noma. Ovvero se altra sorta di cominciamento si ha da attribuire alle colonne, sarà stato per avventura un ordine degli stessi legni perpendicolari alzati nel di dentro del chiuso recinto della fabbrica, affine di sostenere nei siti molto ampli la troppo lunga tratta di quei travi, che dicono còrda, acciò non piegassero; il qual ordine dovea forse girare intorno a tutto il recinto stesso, lasciando gli spazj tra loro, e la parete per l'ambulacro; e dovette fors'essere il primo abbozzo delle sontuose fabbriche, che poscia furono dette *Basiliche*: e perchè dovendosi spesso passare fra questi legni, quando fossero stati essi di figura quadrati, avrebbero coi loro taglienti angoli dato occasione a qualche urto incomodo, e doloroso, si pensò a rotondarli; ed ecco

già

già in essi espressa delle rotonde colonne l' immagine. Affinchè però essi, e specialmente quelli, che all' aria stavano esposti, soggetti non fossero nelle loro estremità a fendersi, è probabil cosa, che la cima, e i piedi dei medesimi, o con ferro, o con altra materia si cerchiassero, e che ciò cominciasse a dar l' idea dei Capitelli, e delle basi. Restavano a mettersi nell' edificio le aperture delle finestre, e delle porte: Queste non poteano in altro luogo aprirsi, che fra i legni delle parastate nella parete di creta, e di vimini. Una tal materia, traforata da questi vani, non sarebbesi lungo tempo sostenuta senza cadere: Fu dunque d' uopo con legno intelararla, ed ecco da questi telaj ancora nascere degli stipiti di finestre, e porte il primo scabbro modello: sopra de' quali, non volendosi, che le acque piovane di leggieri percuotessero, si fecero degli sporti di legno a somiglianza di quelli della travatura, che componeva il Cornicione; e vi si piantarono sopra i due cantieri in angolo a formarvi il piccolo tetto acuminato; lo che diede luogo all' ideare delle fenestre e delle porte *a frontispizj*.

Tali

Tali furono i primi rozzi principj dell' ornato dell' Architettura, che nati in prima dalla sola necessità, furono poi dalla bell' Arte coltivati a servire al decoro, alla bellezza, e alla magnificenza. Quantunque sappiamo esservi state le più strepitose, e stupende opere di Architettura sin dai tempi dei nipoti di Noè, sembra però, che le case di domestica abitazione abbiano per lungo tempo dopo continuato ad essere della vile materia, e della semplice struttura, che ho descritta: tantochè la stessa Roma, al dir di Ovidio, prima che al mondo imponesse legge, aveva i tugurj composti di paglia = (*)

Roma nisi immensum vires promosset in Orbem,
Stramineis esset nunc quoque densa casis.

Non è però maraviglia, che le prime colonie dei discendenti di quel gran Patriarca, che i semi delle arti a tutti i posteri conservò, e tramandò, allorchè vennero a popolare l' Egitto, e la Fenicia, e di qui come credesi a spedir dapoi altre Colonie nella Grecia, mantenessero

(*) *Ovid. Amor. L. 2. Eleg. 9. v. 17.*

la forma delle fabbriche usuali nel modo, che si é detto. Ma gli antichi Greci, i quali, come osserva il dottissimo Gravina nella sua *Ragion Poetica*, sendo dati ad ogni sorta di vizio, di crudeltà, e di brutalità, siccome privi erano della vera Religione, che sola alla lor depravazione poteva il rimedio recare, così crederono di poter emendare lo scelerato lor genio, e di piegarlo alla gentilezza, e alla virtù colla diligente coltura delle scienze, e colla esquisita finezza di gusto nelle belle arti, furono coloro, che sopra tutti gli altri Popoli alla bellezza, e perfezione dell' Architettura si applicarono. Tratte dunque dalla più leggiadra simmetrìa del corpo umano le regole della proporzione, ch' è il fonte, donde la bellezza è cagionata, queste all' aspetto della fabbrica applicarono, e le rozze, ed irregolari parti di essa a giusta, e certa misura ridussero. Indi per maggior lusso, splendore, e stabilità mutando il loto, e il legno, e l' altra vil materia in ben formata terra cotta, e in lavorati marmi, si diedero con questi ad imitare la natura, e la disposizione dell' opera di legname, che la necessità, e la ragio-

gione agli uomini insegnò nell'antico prototipo di comporre. Ne ripulirono bensì le parti, e le ornarono con varj intagli, adattati a vestire la forma dei membri, che prendevano a contraffare, ma non mai ne alteravano l'indole, o la figura, o l'ufficio, ben persuasi, che alla proporzione, e all' ornamento aggiungendosi il pregio della esatta imitazione, avrebbero riscossa anche dalla nativa ferocia la maraviglia, e il diletto. Doro figliuolo di Elleno, e della Ninfa Ottico, Re dell' Acaja, e del Peloponneso, al dir di Vitruvio, (*) fu il primo, che un tempio in Argo fabbricò di quell' ordine, che dal suo nome *Dorico* fu chiamato (*) Jono figlio di Xuto, e di Creusa, che tredici Colonie dalla Grecia in Asia trasportò, e impadronitosi della Caria, vi fabbricò Efeso, Miunta, Samo, Colofone, Chio, Clazomene, e molte altre grandi, e famose Città, che tutte componeano il paese, che Jonia sì appellò, e furono in esse edificati i Tempj agl' Iddii da prima all' uso dei Dorj, riducendoli ancora

(*) *Vitruv. L. 4. c. 1.*

(*) *Vitruv. l. cit.*

ad un più bello aspetto, e conformando le misure delle colonne alla viril proporzione. Ma volendo un tempio a Diana innalzare, per serbare Analogia a quella deità, alla gentile muliebre proporzione commensurò le colonne, e vi adattò gl' intagli; che il matronale ornamento imitassero; e in questa guisa il Jonico Ordine si stabilì. Finalmente l' Ateniese Callimaco, (*) egregio Scultore, diede ai Corintj per le loro fabbriche l' idea di quell' ordine, che Corintio si disse, e che la più gentile ancora, e delicata virginal proporzione rappresentò. E ciò nell' occasione di quel noto accidente di veder sopra il Sepolcro di una Defunta Vergine Corintia il cestello coperto con una quadrata tegola, in cui la di lei Nutrice, per isciocco impulso di superstizione, alcune a lei più grate vivande avea chiuse. Il qual cestello posto a caso sopra una radice di acanto, restò col tempo di quelle intagliate frondi vestito, e i caulicoli di questa pianta urtando nei quattro angoli della tegola, col crescere si attortigliarono; e tutto ciò divenne a quel di-

li-

(*) *Vitruv. l. cit.*

ligente osservatore un esemplare per formarne il Capitello Corintio di foglie ricoperto, e delle quattro sue piccole volute abbellito. Questi tre ordini della greca Architettura, varj tra di loro solamente a motivo delle varie proporzioni, e delle varie maniere di travatura, che secondo il proprio costume tre diversi popoli della Grecia stabilirono; ma però uniformi, e costanti tutti e tre nella esatta imitazione di quanto nelle antiche, e rozze case aveano da principio osservato, sono stati in appresso prima agli antichi Romani, indi a tutte le colte nazioni l' inalterabile modello del più perfetto, ed elegante ornamento di questa bell' Arte. Vano è qui il rammentarvi, Ac. Eruditissimi, le dure vicende ch' ella sofferse nei più remoti Secoli: e con qual felice successo il nostro Comprovinciale Bramante, (*) dal sepolcro delle prische rovine

(*) *Questo celebre Architetto nacque vicino a Fermignano Castello del Territorio di Urbino, non in Castel Durante, oggi Urbania come asserisce il Vasari, che anche erroneamente il cognomina Lazzari. Bramante*

è

la richiamasse a nuova vita, e toltole il barbaro squallore, la primiera Greca beltà sul volto le imprimesse. Abbiam qui sotto gli occhj in questo stesso Augusto Palagio Apostolico, e in quello dell' Imperiale del valore de' suoi Discepoli le luminose prove. (*) Anzi risvegliati dal suo esempio vanta in quel Secolo Decimo sesto

è il cognome della sua Famiglia, che diverse terre possedeva in que' contorni, e pare doversi credere a Cesare Cesariano, già suo discepolo, che il di lui nome fosse Donato. Abbiamo intorno a Bramante molti documenti, che speriamo di pubblicare, quando che sia.

(*) *Il Palagio Ducale di Pesaro, oggi Apostolico, e la Villa Ducale dell' Imperiale sul Monte Accio vicino a Pesaro, furono il primo ristorato, e abbellito, e la seconda edificata da' fondamenti, colla direzione di Girolamo Genga Nobile di Urbino, insigne Architetto, che visse lungamente in Pesaro, quasi vi stabilì la sua Famiglia, e maritò una sua Figlia in Gio. Battista Belluzzi da S. Marino Architetto, suo discepolo, che stampò anche un Libro di Architettura, intitolato* = Nuova invenzione di fabbricar fortezze = *in fol. Ven.* 1568.

sesto la Patria nostra i più Eccellenti ristauratori dell' Architettura, e delle Matematiche nel Conte Gianjacopo Leonardi della Rovere (*) nel Marchese Guidubaldo del Monte, nel Sabbatini, e in altri ancora. Ma che? Dalle mani di simili grandi, ed egregj Ingegni, non dirò nella Patria nostra, ma in tutte quasi le primarie Città d' Italia, l' Architettura ha negli ultimi tempi avuta la disgrazia di

(*) *Ecco alcune brevi notizie di quest' illustri Concittadini.*

Giangiacomo Leonardi della Nobilissima Famiglia de' Conti di Montelabbate, la di cui linea maschile si estinse due anni sono, ebbe per Zio paterno Camillo Leonardi, che pubblicò nel 1502. *un Libro intitolato* = Speculum Lapidum, *e il dedicò al Duca Valentino in quel momento Signore di Pesaro: Non si sà da chi apprendesse l' Architettura, ma è certo che riescì valentissimo in quella parte di essa, che appartiene alle Fortificazioni, ed alle Machinazioni di Guerra, e di queste cose scrisse un Libro, che si conserva M. S. nella nostra Oliveriana. Non sò che quest' opera sia giammai stata stampata; era per altro*

passar nelle mani di tali, che il titolo di Architetti si usurparono, senza che nè dei mirabili avvanzi dell' antichità conoscessero il pregio, nè dei primarj Maestri di quest' arte sapessero non che i precetti, nè pure il Nome. Quindi è, che ignorando l' origine, la natura, l' ufficio, e in somma l' intrinseco fine delle parti, che constituiscono l' Architettonico ornato hanno dato ad esse quelle proprietà, che

---

tro nota, e famosa ai tempi dell' Autore, poichè ne fa menzione Daniel Barbaro ne' suoi Commentarj a Vitruvio al L. I. C. V. e pare, che coi principj del Leonardi spieghi quanto si hà in Vitruvio di pertinente all' Architettura militare. Sono pure del suo nella suddetta Oliveriana diversi pareri intorno a' Duelli, e ad altri punti Cavallereschi di que' tempi, da quali apparisce, che da' Principi eziandio veniva consultato su queste materie allora importantissime. Morì in Pesaro nel 1562., e la sua Moglie della Nob. Famiglia Superchj da gran tempo quì estinta gli fece un bel Deposito, che tuttora si vede nella Chiesa nostra di S. Francesco. Al Leonardi si attribuiscono le Fortificazioni di Pesaro, e da taluno anche quelle di Sinigaglia.

Guid'

che son loro venute in testa, e con madornale abbaglio son caduti nella falsa credenza, che la forma delle stesse parti sia totalmente arbitraria, ed hanno fatto questo cattivo argomento. Se ai Greci, ed ai Romani fu lecito il mettere in cima alle tali colonne il tal capitello, perchè non sarà lecito a noi il porvi una mensola, o una cartella? Se ebbero la facoltà di tirar l' Architrave in li-

---

Guid' Ubaldo del Monte nacque in Pesaro li 11. *Gennajo* 1545. *da Raniero del Monte Marchese di Montebaroccio, e da Minerva Pianosi. Studiò in Padova, e tornato in Patria applicossi interamente alle Matematiche, studiandole in Pesaro, ed in Urbino in compagnia del Principe Francesco Maria, che fu poi l' ultimo nostro Duca, sotto la direzione del Celebre Federico Comandini. Le molte Opere, ch' Egli hà date alla luce, singolarmente la Prospettiva, e le Meccaniche attestano a quale alto segno ei giugnesse di scienza. Parlano di lui con gran lode moltissimi Autori. Morì li 6. Gennajo* 1607., *e vedesi il suo Deposito nel Coro delle nostre Monache del Corpus Domini. I Marchesi di*

linea diritta, chi ci contende il tirarlo in linea a più curvature ritorta? Se i frontispizj degli Edifizj furono da coloro figurati con un nudo, e asciutto Culmine, a due pendìi, perchè non potrem noi per maggior vaghezza figurarceli con un ammasso di fogliami, e di cartocci? E così di tutte l' altre parti della fabbrica avran pronunciato. Già ognuno, dopo di ciò, che finora abbiam detto, può agevol-

---

di Monte Baroccio erano un Ramo della Nobilissima Famiglia de' Marchesi del Monte S. Maria.

Niccolò Sabatini per incontrastabili documenti è certo, che nacque in Pesaro, benchè il Quadrio il dica Ravennate, tratto forsi in errore dal sapere ch' era Figlio di un Maestro Apollinare da Ravenna. Apprese le Matematiche nella celebre Scuola del Marchese Guid' Ubaldo del Monte, ed applicatosi quindi all' Architettura, colto ed istruito com' era vi riescì egregiamente, onde pervenne a tanta riputazione, che l' ultimo Duca Francesco Maria a lui cometteva la direzione di tutte le sue Fabbriche. Furono opere sue il Porto di Pesaro, l' Appartamen-

volmente comprendere, che un tal discorso simile sarebbe a quello di uno Scultore, che dovendo scolpire una figura umana, argomentasse così. Se la natura ha messo sopra le spalle dell' uomo la testa, perchè in sua vece non potrò io per più vaghezza metterci un vaso di fiori? Se dalle spalle ha fatto uscirne fuora due braccia, perchè non sarà lecito a me figurarvi due cornucopj spargenti

---

mento Nobile detto di Madama nel Palazzo Ducale, la Palazzina in S. Angelo in Vado, e dopo la morte del Duca l' Ornato del Teatro di Pesaro allorchè fu per la prima volta costruito, e vi fu recitata la Tragedia di Giovanni Ondedei Pesarese intitolata l' Asmondo *nel* 1637. *Quest' ultimo lavoro gli diè occasione di pubblicare colle Stampe del nostro Concordia nell' istesso anno la prima parte della sua Opera in quarto, che hà per titolo* = Pratica di far le Scene = *che poco appresso accompagnata dalla seconda parte rivide la luce in Ravenna in un tomo in Foglio presso Pietro de' Paoli, e Gio. Battista Giovanelli. La sua morte seguì nel* 1654., *se crediamo al suo Elogio sepolcrale conservatoci nelle Schede*

Oli-

ti fronde, e frutta? Se tale costui rappresentasse la sua statua, *Spectatum admissi, risum teneatis amici?* Ma questi moderni guastatori del buon gusto si son risi eglino di chi ha amato di star tra simili legami ristretto: e con impavida franchezza lasciando la briglia ad ogni loro fantastico capriccio, hanno fatto, che ciò per esempio, che nella sua origine, e natura ha da essere una trave, sia un pieghevole vinco, o una tortuosa serpe, che con quante spire a lor piace si contorca, e coll' estremità vada a finire in cartoccio: ciò, che dev' esser pare-

---

Oliveriane, senza indicazione però della Chiesa in cui fosse posto. Queste notizie intorno al Sabatini, con molte altre riguardanti diversi Architetti Pesaresi mi furono somministrate dall' ottimo Sig. Cavaliere Domenico Bonamini per alleviarmi parte della fatica, quando raccoglieva le Notizie de' Professori delle belle Arti di Urbino, di Pesaro, e de' luoghi vicini. Profitto con piacere di questa occasione per tributare alla memoria dell' erudito, e diligentissimo Cavaliere questo attestato della mia amicizia, e della mia gratitudine.

rete, cioè a dire un muro di piana, e liscia superficie, sia un complesso di tante protuberanze, e cavita, di tanti sporgimenti, e seni, e di tante giravolte, quante ne può venir loro nel cervello. In tal proposito il celebre, e giudizioso Niccola Salvi, uno dei più grandi Architetti, che abbia negli ultimi tempi colle belle sue opere chiarito il mondo sul vero gusto dell' Architettura, nell' accennarmi uno di simili preternaturali edifizj, grande stravaganza della moda, esclamò, quello che dovrebb' essere un muro, è un panno: e questo (accennandomi le due ben distese, e spianate falde del suo proprio abito) e questo che dovrebb' esser un panno, è un muro. Ma si è inventata eziandio una tal cosa in genere di ornato, che presso tutti gli antichi non essendo mai stata conosciuta, ha bisognato apporle un vocabolo, che una volta tutt' altro significava. Io parlo di quella, che oggi da tutti quanti gli Artisti si chiama *la Centina*. I nostri Saggj Antichi Architetti, se voleano variar le forme di tutto il corpo della fabbrica, oppure se fra parastate, o colonne, o in altro sito voleano segnare specchj,

chj, o riquadrature, non si servivano giammai di altre figure, che quelle, che ai Geometri son note, di Quadrato, di rettangolo, di cerchio, di ovato, e simili: ma il moderno gusto, gittati in un cantone e riga, e compasso, si è dato a metter fuori figure di nuovo conio, non mai più viste, nè nominate, con cento angoli, e con cento storcimenti di linee, di cui sarebbe perder il tempo il cercar la ragione. Dissi, che centina vien chiamata da tutti gli Artisti, perchè questa dall' aver infettate le fabbriche, è passata ad infettare, quante sono, le produzioni di tutte le altre Arti. L' armario, la sedia, lo scrigno, il tavolino, il burrò, il canapè, il soffà, perchè sien belli, devon essere centinati. Gli specchj, le placche, le cornici dei quadri, che furon detti quadri, perchè di sola figura quadrangolare, oggi se non sono torti, e bistorti, non son di gusto. La centina ha da esser quella, che dà tutta la grazia a lucerne, a candelieri, a scatole, a impugnature di spade, e di coltelli, a fibbie, ai piatti, alle sottocoppe, ai catini, ai cabarrè, alle tazze, alle chicchere; e lasciate pure, che mal vi si pos-

possa adattar labbra, e mani, e che per l' uso sieno oltremodo incomode, non importa; il gusto del Secolo è la centina. Io mi allungherei di soverchio, ed uscirei troppo di strada, se volessi le tante altre centinaja di cose annoverare, che da questo tortuoso genio sono state guaste, e deformate. Dirò solamente, che può ben l' ignoranza a suo talento tributare a sì fatte sconciature i suoi applausi, e ammirarle quai peregrini parti di un fecondo ingegno. Ma i più colti, e illuminati Spiriti parte ridono, e parte fremono di tanto acciecamento, sapendo benissimo quanto poco ingegno, pur che si sappia col toccalapis far due segni, sia sufficiente a schiccherare un'infinita di somiglianti sciocchezze: ma il trovarsi ristretto fra le leggi della imitazione, della proporzione, e della semplicità, senza cui il bello non sussiste; e nel tempo stesso il dover dilettare colla vivacità, colla varietà, e colla novità, questo è ciò, cui devono applicarsi i Professori delle bell' Arti, ed i giusti estimatori delle cose applaudire. Ma ripigliando quel, che io dicea delle fabbriche, restringo tutto questo mio debol ragionamento a concludere, che

da

da costoro ogni altra cosa si è fatto, fuorchè imitare un qualche vero, il che rigorosamente si giudicarono obbligati a fare i nostri Antichi Maestri, i quali quantunque adoperassero mattoni, e marmi, non si partirono però giammai dall' imitar con essi i travi, e le liscie pareti, che le prime fabbriche componevano. Replico dunque ciò, che nel principio del mio discorso io asseriva, che la causa intrinseca della depravazione, e della rovina dell' Architettura nella parte del suo ornato, è stata l' essersi o ignorata, o posta in non cale questa semplicissima nozione della natura, dell' origine, e del fine delle parti, onde l' ornato stesso risulta: alle quali parti sendosi altre cose sostituite affatto aliene dal rappresentarle, è rimasta perciò l' Architettura spogliata del pregio, e del vezzo dell' imitazione, ch'è una di quelle prerogative, per cui a somiglianza dell' altre arti imitatrici dovrebb' Ella piacere: lo che è ciò, che in proposito del doversi fuggire dal Dipintore nella rappresentanza delle Storie dell' alta Antichità le barbare forme dell' Architettonico ornato, io mi era prefisso di dimostrare.

ALL'

DELLA RAGIONE
DELL' ARCHITETTURA
DISCORSO
DELL'ABATE
GIAMBATTISTA PASSERI
DA PESARO

Socio delle Reali Accademie di Londra, Olmitz, e Palermo, e dell' Istituto di Bologna.

SOMMARIO

Della presente Dissertazione.

Articolo I. L' Architettura ha la sua particolar filosofia, la quale suggerisce la ragione per la quale una cosa possa farsi, e se ne danno diversi esempj in un discorso generale.

Articolo II. E dividendo gli errori che si commettono nelle tre parti dell' esercizio di quest' arte, cioè nella *Pianta*, nell' *Alzato*, o sia elevazione, e negli *Ornati*, si esaminano quelli che nascono dalla *Pianta*.

Articolo III. Si esaminano quelli che accadono nella elevazione di un edificio.

Articolo IV. E finalmente quelli che succedono nell' ornato troppo licenzioso.

ALL' ILLUSTRE LETTERATO,
ED INSIGNE PITTORE
il Sig. Abate
GIANNANDREA LAZZARINI
SUO CONCITTADINO
PREFAZIONE.

SIG. Abate, mio Signore. Le arti più privilegiate estendono il lor diritto su la Natura; non si fermano nel contemplarla. La Filosofia non è che una meditazione contenziosa dell' indole, e qualità delle cose, ma la Matematica riduce a dimostrazione la quantità delle medesime, ed estende le sue estasi per fin ne' corpi celesti, per ridurre a calcolo il gran segreto de' lor viaggj. La Medicina procede sempre guardinga in un paese nimico per esplorare i segreti andamenti dell' avversario, e deluderli con l' industria, ed opporsi lor con la forza. Le sole arti del disegno hanno il gran privilegio di creare. L' abisso turbolento d' una magnanima fantasia non ha limiti; ma non può da sè concepir cosa veruna, se i sensi esterni non vi spargon per entro i principj, ed i semi delle idee

possibili, che essa poi generosa sviluppa, e nudrisce, ed in guisa maravigliosa dilata e compone dietro la scorta di una ragion regolata, e finalmente dai rimotissimi confini dell' astratto conduce quegl' idoli a divenir esistenza. Ma quella ragione, che dirigge l' interno lavoro, è troppo rigida con la Pittura, e Scoltura; e lor propone dinanzi il vero nel suo perfetto, nè lor permette di allontanarsene. I progressi di queste arti, consistono nella scelta del più bello, e nella maggior dignità di rappresentarlo. L' uomo della moderna scultura è quello stesso che era al tempo di Fidia, e le arti compagne non trovano oggetti differenti da quelli che erano al tempo di Protogene. Ma vaglia il vero che l' Architettura ha dilatato assai più ampiamente i confini; a misura che son cresciute le idee degli edificj che prima non v' erano, e vi si è aggiunto l' uso, ed il lusso, che erano ignoti ai Greci, sebbene ne abbiam mandato in obblivione parecchj dei Romani. Ma quest' arte non prese lume veruno dalla natura, la quale non ci suggerì esemplare veruno da imitare, fuorchè gli alberi e le grotte dove abitare. All' arte però supplì la filosofia con la traccia della ragione, insegnandoci per così dire a costruirci grotte artificiali, ed alberi

di

di nuova invenzione piantando colonne quasi tronchi, che sostenessero un coperto più ordinato, e più folto di rami, e d' alga. Essa ci propose le distribuzioni e le proporzioni, la maniera dei lumi e delle porte pel comodo e per la difesa. Ci insinuò la maniera delle fosse e degli argini, e de' rivellini per assicurare un' adunanza di famiglie, e più altre cose che al comodo ed alla sicurezza appartengono. La filosofia pertanto ci suggerì i primi forti dell' Architettura, ed essa sola vedendo crescere gli uomini avanzò tratto tratto il grado della perfezion di quest' arte. A queste ragioni pertanto dalle quali nacque e crebbe quest' arte, conviene che ci attenghiamo come a legge universale e fondamentale, dalla quale senza errore non potrem dilungarci; tanto più che è quel più cospicuo e famigliare che le arti abbian saputo porre in vista degli uomini, non solamente che sono, ma che per molti secoli verran dopo, non avendo essi potuto ritrovare nè cosa più grandiosa, nè più durevole. Voi ornatissimo Sig. Ab. che di questa facoltà siete istruttissimo, esaminate, ve ne prego, i miei pensamenti, correggeteli, migliorateli, o condannateli affatto, mentre io sottoposto al vostro autorevol giudizio, e dell' uno e dell' altro mi professerò contentissimo.

DELLA RAGIONE DELL' ARCHITETTURA

ARTICOLO I.

Discorso Generale.

DA che proceda, chiarissimo Signor Abate, che molti recenti Edificj di lavoro, e dispendio grandissimo offendan la vista dei veri intendenti per le troppo licenziose invenzioni, colle quali gli Autori han preteso di suscitare la maraviglia, e riscuoterne applauso, spesse volte abbiamo disaminato insieme in que' continui letterarj congressi, che si frequentavano nella nostra Patria alla presenza de' letteratissimi Principi, che la governavano, e segnatamente dell'incomparabile nostro S. Cardinale Gian Francesco Stoppani gran promotor delle lettere, e gran letterato; e si facevano egualmente piacere, e carico di promovere le scienze, e l' arti, non senza profitto, come sapete, della nostra Cittadinanza. Non era però difficile l' assegnar la cagione di un tal disordine, concludendo, che ciò avvenisse, perchè da alcuni Architet-

ti

ti troppa autorità si concedeva all' ingegno, e poca alla ragione. Quest' ultima ha i suoi fondamenti stabiliti nella natura, dalla quale sino a certo segno ci potiam dipartire, e non più, quale oltrapassato si può bensì far cosa, che per poco tempo piaccia, ma non già lungamente, poichè le ragioni, che procedono dalla Natura sono immutabili, e di tanto in tanto ripigliano autorità. Un occhio sedotto dalla frequenza degli oggetti stravaganti, e da quel sorprendente, che nasce da ogni novità, potrà bensì approvare una sconciatura capricciosa, ma la natura ha le sue risorse nella mente degli uomini per farvi valere la ragion delle cose. Vediam di fatto, che la decadenza del buon gusto è andata del pari coll' esterminio di tutte le scienze, e de' civili costumi. Ne' tempi floridi della Grecia, e di Roma, quando le scienze, e le arti, e la pulizia risplendettero in sommo grado, l' Architettura fu talmente guidata dalla ragione, che per quanto si esamini, non vi si riscontra un fallo contro le Leggi di quella. Decadute le arti, e quanto v' era di più gentile, per migliorare l' Architettura s' introdusse sot-

to de' Longobardi la forma gotica, e i sontuosi edificj, che su questa furono eseguiti, ci comprovano quanto piacque. Nel XV. Secolo per opera de' Principi dell' Italia, e fra di noi per l' industria de' Malatesti risorsero tutte le scienze, e con queste la ragion dell' Architettura riprese l' antico diritto. In seguito tornarono in uso le belle forme Greche, e Romane, le proporzioni adequate, gli ornamenti convenienti; e talmente si bandì la maniera Longobarda, che nemmeno se ne preservò qualche cosa, che pure aveva di buono. Le arti, e le scienze tornano a decadere, o almeno a restringersi dentro i Chiostri, e fra pochi del Secolo, e le scoperte, che si van facendo in ciascheduna, cominciano a divenire un segreto affatto incognito alla più parte degli uomini; e perchè fra questi consiste la potesta dell' Architettura, eccola, che diviene un misto di Tedesco, e Cinese. Se il vortice delle cose umane fara di nuovo emerger le scienze, cosicchè tornino in commercio, tornerà con esse un' altra volta il gusto della ben ragionata Architettura, e si porrà in derisione la maggior parte de' nostri edificj,

che

che allora sussisteranno, molto più di quel, che ora facciamo delle fabbriche Longobarde.

Questa ragione, di che io parlo, è una Legge perenne, quanto lo è il fonte, dal quale nasce. La Natura madre di tutte le arti è sempre la stessa, e costanti sono le leggi fondamentali, che a tutte ha prescritto sulla scorta della necessita, del comodo, e della decenza. E sebbene questo terzo principio, sul quale ha regolato la sua potesta, venga alle volte alterato dalle circostanze de' tempi, e de' costumi, in sostanza però è sempre lo stesso. In somma ciò che noi chiamiam ragione dell' Architettura, non è, che un raffinamento della ragion naturale, non già di qualunque pensatore, ma di quella, nella quale son convenuti per la più parte gli uomini di buon senso, e che poi con lunga sperienza e studio acquistò forza di legge nell' Architettura, e che noi chiamiam Ragione di quest' Arte. Un tal sistema di legislatura ci dà subito un' idea di quel semplice, che traspira in tutte le di lei opere per quanto sian belle, e maravigliose. Cade qui in acconcio ciò, che in altro proposito

dir

dir soleva l' immortale Gravina mio precettore: *La bellezza dell' arte giace presso il confine della natura*: e di fatto gli antichi ci detter l' idea dell' ottimo in questo genere, poichè essi contentaronsi di abbellir la natura, i successori vollero abbellir l'arte, e si dilungarono dal sentier del perfetto.

Ma forse un errore ha prevaluto nell' Architettura, vale a dire, che essendo ella un mero prodotto dell' artificio, la natura non v' abbia diritto; e per vero dire nè Tempj, nè Case produsse ella mai per modello de' posteri. Ma quando al nostro proposito noi parliam di natura, intendiamo di quell' istinto primevo, che mosse gli uomini a stabilirsi un qualche riparo con la sola guida della ragione, la quale avendo in mira il bisogno, cioè a dire la sicurezza, il comodo, e l' onestà, stabilì alcuni principj di fabbricare, ne' quali nulla mancasse, e nulla soprabbondasse. Questa a mio credere è nel caso nostro quella natura, dalla quale noi potiamo dilungarci per certo spazio e non più, e sul confin della quale giace la bellezza dell' arte. I secoli più fastosi arricchirono la materia degli Edi-

ficj,

fici, ampliarono gli spazj, distribuirono con maggior comodo le parti, ma non si scostarono dall' idea primigenia, che semplicissima era, infinattanto, che il lusso, volendo accumulare comodi immensi dentro un dato recinto, obbligò l' Architettura a dilatare le idee, e per servirmi della frase di Tertulliano, a fare edificj a similitudine di Provincie. Questo però non è quell' eccesso che io condanno, dovendo l' arte servire al costume, altri dovendo essere i palagj de' giorni nostri, da quei che furono ne' tempi dell' alto imperio per la differenza del vivere. Ma appunto la necessità di variare immagini per addattarsi al diverso costume, è quella, che dee porre in guardia l' arte medesima obbligata a queste ardite intraprese a non perder di mira la ragione di ciò che fa, per non produrre de' mostri. Gran cosa che i professori della Civile Architettura, per lo più non ignari della Militare, tengan per fermo che in questa niente si possa fare senza ragione; non si possa deviare una linea, dilatare un angolo, preterire una misura, altrimenti si perde una piazza; e pure queste rigorosissime leggi formano il bello ed

il

il sorprendente d' una fortificazione, perchè tutto vi si fa con ragione. Intollerabile all' incontro mi sembra che ne' civili edificj tutto possa il capriccio; e sebbene questi non sien destinati a sostenere un assedio, non è picciol danno che il padron della fabbrica spenda tanto dippiù per averne del biasimo.

Prima però che io m' introduca a spiegare che cosa intenda sotto il nome di Ragione d' Architettura, convien ricorrere ai semplicissimi suoi principj. Un grand' albero fu ne' primi tempi il fondamento d' una fabbrica; fu attorniato di pali, fu recinto di siepe, e coperto di strame, e dette la prima idea dell' edificio rotondo. Sopravenne l' arte, e lo formò di colonne, e perchè non arrischiossi a coprirlo col volto, piantò una colonna in mezzo per sostenere le travi. Noi ne abbiamo un esemplare applicato al mistico nella Sapienza, ma che non lascia di esser vero anche nel senso letterale. *Sapientia ædificavit sibi domum, excidit columnas septem.* E perchè sette? perchè si figura un edificio esagono consistente in sei colonne con una nel mezzo per sostener la testudine. L' altro grandis-

dissimo edificio, che come abbiamo nel libro de' Giudici, roversciò Sansone sulla turba de' Filistei appoggiato su due colonne, che dovevano star nel centro, e sostenere l' armatura del vastissimo tetto, quali atterrate rovinò tutta la machina. Dalle capanne rotonde si pensò a farle quadrate e bislunghe, e da queste si prese l' idea più frequente e più comoda di tutti gli edificj e Sacri, e Pubblici, e privati che venner dopo, tantochè la studiosissima Grecia, con tutto lo sforzo dell' ingegno, altro non fece che nobilitare tutte le parti che si producevano in vista, riducendo ad ornamento ciò che dapprincipio era stato necessità, come e da Vetruvio, e da quei che lo illustrarono è stato con diligenza grande avvertito. Questa pertanto è l' idea primitiva dell'Architettura regolata dalla ragion naturale, senza della quale niente si aggiunse, e dalla quale niente si tolse, e d' onde noi potiam solo dipartirci quando il bisogno il richieda, ma senza perderla di veduta.

Succede però a dì nostri, che la poca intelligenza di chi spende il danaro, volendo rendersi singolare e cagionar ma-

ra-

raviglia, anima il suo Architetto ad inventar cose nuove, ed osserva in un ben pulito disegno, o in un leggiadretto modello la stravagante invenzione, la approva e la eseguisce. Gran mosse, gran linee curve, grand' aggetti, gran centinature, gran piegature, gran rompimenti; qua angoli acuti, che non hanno ragione, là ottusi senza il perchè, alzate senza sostanza, frontespizj senza nulla al didietro, castelli in aria, che minaccian la morte. Che bel vedere in disegno que' sbattimenti di luce ed ombra, quelle degradazioni di chiaro scuro temperate secondo la diversità de' piani più o meno riposti; che bei quadretti da galleria! Io lodo sì fatte invenzioni nel mio ammirabil Bibiena nato apposta per formare il maraviglioso delle machine teatrali; ma ciò che io commendo nella illusion delle scene, condanno poi trasportato dai troppo arditi Architetti nel reale degli edificj destinati alla sussistenza. Un dispendiosissimo ornamento di altare non piace oggi, se non vi si presenta avanti con due angoli acuti a guisa di due Speronare Maltesi per valermi della quanto lepida, altrettanto vera espressione dell' Autor della

Sec-

Seccatura. Il gusto di così fatti lavori sarebbe scusabile, se questi durasser soltanto quanto durerà il piacer depravato dell' occhio, ma dureranno pur troppo per formare ne' tempi più castigati un oggetto di risa.

Prima però di venire al particolare io stabilisco per prima legge, che nell' Architettura niente debba farsi, che non abbia la sua ragione relativa al suo tutto, per esempio io approvo che nel prospetto di un Tempio la parte di mezzo venga innanzi, poichè questa produzione è relativa alla nave di mezzo che è maggiore, anzi la parte principale dell' edificio: così nella faccia di un palagio; poichè questo aggetto, o è relativo alla sola, o ad alcuna galleria, che congiunga insieme i due principali quartieri, loderei che nelle estremità della facciata, siccome in quella di Campidoglio, vi fossero due soggiunte, che han relazione alla maggiore stabilità degli estremi. Ma che una di queste soggiunte declinasse a levante e l' altra a ponente, ciò che ho veduto in qualche grandioso Palagio, nol loderei, e niuno mai ci saprà dire, perchè ciò si faccia; oltre di che questa li-

cen-

cenza o ci porta il bisquadro nelle camere, o convien occultarlo negli acuti; ma non così, che non appaja ne' vani delle porte, o finestre. Ripugna pur anco, che tondeggi la facciata d' un edificio quadrato; ed è contro ragione, che da una linea piana escan fuori colonne non ad angolo retto, ma che declinino o verso il mezzo, o verso l' estremità, e più altre cose che pur si fanno, perchè a taluni piaciono, ma che col tempo non piaceranno a veruno, perchè son contro la ragione.

E quì mi giova di addurre un esempio non alieno dal proposito nostro, e che molto spiega il mio assunto. Allora quando per comando del prelodato Sig. Cardinale Stoppani, e colla sua direzione io ordinava nelle quattro gran gallerie del Palazzo Ducale d' Urbino la copiosa raccolta delle antiche iscrizioni e rilievi sacri e profani, che dal magnanimo genio di sua Eminenza erano stati con fatica grandissima raggunati, un giorno nel contemplare insieme col Porporato una bellissima statua d' una Giunone, osservava quel Sapientissimo Principe il panneggiamento di quella, nella quale non v' era

pie-

piega, non v' era ruga, non minutissima increspatura, che non avesse la sua ragione, tantochè un velo in quel tal risalto doveva produrre per necessità quell' accidente, e quel tal risentimento, e concludeva che gli antichi scultori non aggiungevano al vero di suo, se non che la grazia. Or se tanta osservazione fecer gli antichi di non far contro ragione neppure una piega, e tanto a noi piace, e piacerà in ogni secolo di vedere in que' marmi espresso il vero, ed il preciso effetto che fà il peso anche in una sottilissima vesticciuola, sarà a noi permesso di fare un edificio contro la ragione, colla speranza, che piaccia sempre? Chi crede in contrario adduce la ragione dell' occhio, cui piace quell' innanzi ed indietro, quella mossa dell' edificio, quel maggior contrasto di luce, e d' ombra, che ne' disegni dà un bel risalto all' invenzione dell' Architetto, insomma la novità; ma l' occhio è un giudice temporaneo, e la ragione ha un diritto perpetuo di giudicare. Non è contro ragione il dar de' risalti e delle mosse ad un edificio, ma lo è il farlo male. Il grande Architetto D. Filippo Juvara che qualche

lume mi dette di questa grand' arte, perfinchè in Roma si trattenne, e fù molto mio benevolo, dava ai suoi edificj un risentimento mirabile, tantochè ei non aveva bisogno di molto adornarli, poichè ornatissimo era sempre il suo pensiere anche in pianta. Mostrollo in Roma col modello magnifico, che sotto i miei occhj lavorò per la nuova Sagrestia della Basilica Vaticana, mostrollo in Torino nelle parti che aggiunse al Palazzo Reale, e nella Basilica di Sopperga, ed in altri edificj, che eresse, o disegnò per servigio del Re di Spagna, e di Portogallo. Spirito grandissimo hanno le sue invenzioni, ma niente v' è che ripugni alla ragione, essendo egli amicissimo, come facetamente diceva, dell' angolo retto, al quale rinunziato aveva un gran professore del secolo antecedente, che egli graziosamente chiamava il *Calvino dell' Architettura*.

Non vorrei però che alcun credesse, che sotto nome di ragion d' Architettura io intendessi di prescrivere le forme de' Greci, e de' Romani come leggi dell' arte, sebben ne siano esemplari. Perciò che appartien alle forme, io stabilisco che

che queste debban dipender dall' uso, e dal modo diverso col quale ce ne serviamo. Altre parti che non avevano i Tempj de' Gentili, debbono avere le nostre Chiese; e di fatto i primi Imperatori Cristiani fecero bensì chiudere i tempj degl' idoli, e ne atterrarono ancora; ma non se ne servirono per dedicarli al culto del vero Iddio fabbricando di pianta Basiliche dispendiosissime, siccome fecero Costantino e Sant' Elena per adattarle all' uso della Cristiana liturgia: molto più si è variato nella forma de' Palagj, cosicchè per quanto fosser magnifici quelli degli antichi, noi non ci troveremmo per entro il nostro comodo, e la nostra distribuzione, che senza paragone è più agiata e gentile. A questi tai cambiamenti non si oppone la ragion dell' Architettura; ma sibbene all' ordinare delle parti facendole o discordi fra loro, o repugnanti al fine prescritto; poichè la perfezione dell' edificio consiste nella convenienza adequata del tutto al suo fine, e delle parti al suo tutto. Così un ornato di Chiesa non conviene alla fronte di un Palazzo, nè all' incontro quel di un Palazzo ad una facciata di Chiesa. Altro aspetto debbono avere

gli edificj pubblici, altro i privati; ed il perturbare quest' ordine è un non intendere la convenienza d' un edificio al suo fine. E' anche da osservarsi, che la moderna Architettura ha i suoi ufficj molto più ristretti dell' antica. Noi non abbiam più l' uso degli Anfiteatri, de' Cerchj, delle Naumachie, de' Fori, dei Sepolcri, delle Terme, e di tanti altri edificj, che gli antichi per ragione de' particolari loro istituti innalzavano, e solamente abbiamo, che essi non ebbero le case religiose, delle quali non ebbero idea, ed abbiamo un' altra specie di teatri, l' artificio de' quali però, più che all' Architetto, appartiene al Pittor macchinista, artificio poco conosciuto dagli antichi, e che a dì nostri lo ammirarebbero con istupore. Si riduce pertanto l' ufficio del moderno Architetto alle sole Chiese, ed a' pubblici e privati edificj, ed agli ornamenti che li accompagnano; ond' è che molto più facile di ciò, che forse agli antichi esser dovrebbe la perfezione dell' arte, e l'evitarne i difetti, nel che gli antichi furono molto corretti, sebbene la facoltà loro a tanti ufficj dippiù si estendesse.

AR-

ARTICOLO II.

Ma per entrare in materia, io considero la ragion dell' Architettura in tre principali ufficj dell' Architetto. Nella invenzion della figura, considerata nella sua pianta, dalla quale principalmente nasce la perfezione, o la imperfezione dell' edificio; Nella elevazione del medesimo, nella quale oltre le imperfezioni nate dalla pianta, possono accaderne delle altre per la sproporzione della simmetrìa; e per terzo nel finimento, e nell' uso conveniente, o disdicevole degli ornati, delle quali tre ispezioni distintamente discorreremo.

Non si dà cognizione scientifica senza stabilir la ragione, per la quale qualunque cosa si faccia in un modo più che in un altro. Pertanto stabilito che sia il fine, al quale si dirige un edificio, dee l' Architetto render ragione di tutte le parti se convengano al fine, e non dee renderla a se, ma ovviare alle obiezioni di tutti. Cominciamo da' Tempj, il fine de' quali si è di accogliere molta gente, che si aduna ad orare. Per questo fine niuna figura è più adatta del

paralellogrammo, poichè la rotonda non puó estendersi a grande ampiezza. Le Basiliche Costantiniane ce ne dettero il primo e più perfetto modello, avendo raddoppiate le ale per accogliere maggior popolo. Un solo altare dapprincipio era nelle Chiese, onde affinchè tutti godesser la vista de' divini Misterj, si posero in opera le sole colonne isolate per sostenere il coperto, che non poteva essere che di legno. Cresciuta la magnificenza si cominciò a coprir le Chiese di volti, e convenne ricorrere all' ajuto di grossi pilastri, che avrebbero rese inutili le navate, se non si fosse ricorso al ripiego alieno però dalla primitiva disciplina, di moltiplicare gli Altari. La ragione pertanto esige, che per quanto si possa, non si occultino le parti principali del Tempio, onde colui che entra, veda ad un tratto quanto più sia possibile del vano interno, sì pel fine sopraindicato appartenente alla religione, come ancora per l' altro di concepire quanto più presto si puó, tutta l'intiera grandezza dell' edificio senza andarlo a cercare apparte apparte. Intorno a che mi sovviene che il prelodato Juvara mi esaltava il giudi-

zioso avvertimento avuto da un Architetto in una delle principali Chiese di Torino, che per quanto le cappelle fossero incavate, pure al primo ingresso si scoprivano tutte.

E' dunque contro la ragione l' ideare una Chiesa, che abbia le parti principali tanto allontanate dal centro, che senza andarle a trovare non possan vedersi. Eccettuo da questa regola le principali Basiliche, come per esempio la Vaticana, nella quale questo difetto è necessità per potervi accogliere un immenso concorso di popolo nelle solenni funzioni, onde è convenuto dilatarvi talmente la crociera, così che formi tre gran Chiese aggiunte alla principale. Ma quel che in essa fu necessità, sarebbe vizio nelle minori. Altro disordine nasce dalle cappelle troppo riposte, poichè solennizzandosi in esse alcuna festa, tutto il popolo vi si affolla, tutto vi è calca, angustia, ed irriverenza, mentre il resto della Chiesa per lo più è vuoto: se più esposte fossero, cosicchè da ogni punto del Tempio si scoprissero, questo disordine si scanserebbe.

L' usanza di aggiugnere il tondo al

quadrato con alzar cupole in cima alla nave si è introdotta da tre secoli in quà per uno sfoggio dell' arte, o per meglio dire per una temerità dell' Architettura, della quale non abbiamo nessun esempio in tutta l' Antichità. Egli è però certo che questa invenzione non tende all' eternità dell' edificio, nè io darei loro mille anni di vita, vedendo perloppiù queste cupole aperte, e tenute sù con fascie di ferro. La teoria de' contrasti riesce assai bene in carta; ma in opera o cede qualche pilone, o accade qualche altro impensato accidente, pel quale queste macchine in aria facilmente si fendono, nè vi è più modo di rammarginarle.

Nelle navi principali si fanno bene spesso delle cose contro ragione. Come sarebbe il divider la nave in due gran cappelloni, ponendone delle piccole tramezzo con piecoli coretti sopra. Questo, dissi, è contro ragione, poichè l'occhio che si presenta a contemplare il fianco di una nave di Chiesa, si porta naturalmente nel mezzo, dove invece di vedere l' oggetto più grande di quel fianco, o vede una cappellina, o vede un pilastro, che di-

divide i due Cappelloni. Lo stesso accaderebbe se un fianco di Chiesa avesse quattro cappelle. Per questo io dico che le aperture principali di una navata debbano essere in numero dispari, affinchè l' occhio dirigendosi al mezzo vi incontri subito un oggetto grande.

Peggio fece un grand'Architetto, il quale ideò la Chiesa principale di una gran Città d' Italia, che avendo aperte nella navata di mezzo tre gran Cappelle dell' istessissima altezza, fece quella di mezzo più larga delle altre. L' occhio che si dirige a quella di mezzo nel mirarla regolata con una proporzione incontra subito la sua ripugnanza nel veder mutata la simmetrìa delle aperture laterali; ed il peggio si è che ad oggetto che l' imposta di tutti gli archi corra sullo stesso piano, è convenuto far l' arco di mezzo d' un sesto più aperto di quel che sieno gli archi contigui. Si ponno bensì impicciolire gli archi e le aperture laterali, senza però portarli all' altezza di quel di mezzo, e ciò si fà dividendo l' altezza in due ordini; il principale sino al cornicione maestro, ed il minore sino all' impostatura degli archi, la quale serva

di

di finimento agli archi minori intermedii, del che abbiamo assai esempi nell' antico, occupando lo spazio superiore o con qualche riquadratura, o con un coretto, o con altro ripiego.

Non è contro ragione, che una Chiesa che abbia navata e cupola, nel fine della navata abbia parastate più prominenti che restringono l' arco, sul quale appoggiando il catino, ha di bisogno di maggior sostegno. M' avidi non è molto in una Chiesa di Francescani fabbricata di nuovo con molta spesa ristretto talmente questo arco, che nascondeva gran parte del presbiterio, non che la crociera, e la cupola stessa, che senza andarvi al disotto non si poteva vedere. L' Architetto aveva preso questo consiglio per formar due coretti rivolti alla porta maestra, e per conseguenza inutili, ne' fianchi di questo arco, e per guadagnar questo comodo da mirar chi entra e chi esce, aveva nascosto la parte principale e maggiore della Chiesa, che non si può scoprire, se non se giunto a capo della navata.

Questa ragione di Architettura, per la quale l' occhio dee alla prima scoprire

quan-

quanto più può dell' edificio per formarne al primo ingresso un' idea grande, rese agli antichi famigliare l' uso de' Tempj rotondi, ne' quali tutto si ravvisa in un punto. Questa insieme è la figura più capace, e la più solida a cagione del maggior contrasto che fa al peso della testudine, il che non succede nelle figure rettilinee, nelle quali tutto il contrasto consiste negli angoli. L' incomodo però d' una tal figura è di non potersi dilatare ad arbitrio per la difficoltà di sostenere in alto una cupola di spazio troppo vasto; ond' è che gli antichi ne' tempj più arditi non si avanzarono a stendersi oltre il diametro di due cento piedi all' incirca, quanti ne ha il tempio del Panteon, che è il maggiore di questa classe. Nella storia Ecclesiastica abbiamo, che i Cristiani in Oriente ne tentarono alcun maggiore, ma il sostennero con tre ordini di colonne disposte in giro, che formavano tre navate circolari intorno al corpo. Ma questa selva dirò così di colonne non sarebbe stata di grande impedimento alla vista, se l' Altare fosse stato nel centro del tondo. Ma siccome ciò sarebbe stato contro l' istituto della Chie-

sa, secondo il quale doveva star in cima in faccia all' ingresso, così io credo che queste ale di colonne avranno impedito assaissimo il prospetto dell' Altare alla seconda, e molto più alla terza navata, e per conseguenza una tale invenzione non era molto da lodarsi.

La figura ovale ha tutto il comodo della rotonda, poichè in questa pur anche l' occhio alla prima concepisce tutto l' edificio, ed inoltre è più capace del doppio di quella. E' però contro ragione di formar l' ovato in trasverso, cosicchè l' ingresso sia pel fianco maggiore, e per conseguenza per lo minor diametro della figura; poichè l' occhio nel primo ingresso misura l' edificio nella parte dov' è più stretto, e convien poi che cerchi il più ampio ne' due lati, mirandoli in due vedute, e per conseguenza deve formare due distinte misure, per comprender il tutto. Scusabile è questo difetto sì negli ovati, che ne' quadrati, quando il sito non permetta di far diversamente, siccome è succeduto quì in Bologna nelle dodici ornatissime Chiese dedicate alla Beata Vergine sulle mura della Città, poichè il sito non permetteva di prolungarsi

garsi più avanti, onde è convenuto dilatarsi in fianco. Ma questi esempj, siccome non possono biasimarsi per essere difesi dalla necessità, così non son da seguirsi, quando il sito sia in libertà dell' Architetto.

Il quadrato equilatero è figura di poco uso nella costruzione de' tempj, imperciocchè per la molta vicinanza dell' oggetto di fronte all' occhio nell' entrare in un tale edificio, l' occhio dee diverger troppo le linee visuali per comprenderlo tutto, e per conseguenza dee formare un angolo troppo ottuso, al che naturalmente ripugna quest' organo meraviglioso. Difatti ho io veduto assai vestigj di tempj, e non ho memoria di averne veduto alcuno di pianta quadrata equilatera; ma per lo più, o di proporzione dupla, o sesquialtera. Alla ragione, che ci suggerisce l' occhio, se ne aggiugne anche un' altra propostaci dalla Religione, che è lo slontanare adequatamente alla figura e grandezza del Tempio la parte più veneranda di quello. Diversamente succede nelle camere delle abitazioni per una diversa ragione introdotta dall' uso e dal comodo, per la qual

ragione noi non diamo alle camere l' altezza che usiamo nei tempj, di che parlerò a luogo suo. Per altro nelle gallerie, e sale per le solenni udienze, ci accostiamo molto alle proporzioni de' tempj. La ragione che ho addotto parlando de' tempj quadrati non milita però ne' Tempj rotondi, ne' quali non essendo angoli, che determinino l' oggetto della prima vista, la piramide de' raggj visuali non è obligata a tanta divergenza, e quella degradazione che fan nel tondo le linee visuali, non incomodan l' occhio, siccome fa un quadrato, che subito vi si para d' avanti.

Non ripugna alla ragione l' ideare un tempio di figura ottangolare sì per la comoda applicazione ad una tal figura di tutti gli usi del tempio, sì ancora perchè tutti i lati vengano ad essere più ristretti, e da concepirsi con una minor divergenza de' raggj visuali. E quantunque le otto sezioni che forman l' interno di questo corpo, riescano moltissimo svelte, non incomodano l' occhio, il quale è portato più facilmente a sollevar le sue linee in alto, di ciò che sia per traverso. Questa è la ragione più vera, per

la

la quale nelle alzate, per esempio dei vani noi non usiamo la proporzion quadrata, ma sibbene la dupla, di che pur ragionerò a luogo suo, accennandola qui soltanto, perchè questa dee aversi in considerazione nel regolare la pianta. La figura esagona però è contro ragione, imperciocchè l' occhio dividendo regolarmente qualunque vano in quattro parti, quella davanti, quella che gli stá dietro, e le due dei lati, nel considerar ciascun lato si porta subito al mezzo, e quì invece di vedere un piano capace di uno splendido oggetto, come sarebbe o Altare, o altra cosa, non vi mira che un angolo, che è il finimento di due cose. Le figure poi di maggior numero di angoli, ripugnano alla ragione sì per la troppa sveltezza di tutti i lati, sì per l' incomodo di acconciarvi i servigj della Chiesa, sì ancora per la maggior difficoltà che vi trova l' occhio nel visitar tante parti per concepir l' idea del tutto.

Le figure mistilinee, come sarebbe un corpo composto di più sezioni di circoli, che or si internino nel tempio, formando de' convessi, ed ora se ne scostino formando de' concavi, son contro ragione

per

per l' incomodo grandissimo, che riceve l' occhio nel concepire tante diverse degradazioni in una superficie così disuguale. Oltre che questi portano seco la necessità d' una testudine con altrettanti seni, ed altrettante prominenze quante son quelle del corpo del tempio, cosa laboriosa per eseguirla a cagione della difficoltà delle armature, e pericolosa dopo eseguita, avvenga che in queste figure il totale del peso non appoggia sui muri, come avviene nelle cupole regolari, ma una parte del peso appoggia sopra d' un altro peso. Noi veramente abbiamo un esempio di questo nelle tribune gotiche, nelle quali piantati gli archi maestri si gettavano i voltini su questi archi; ma è da notarsi che le volte gotiche erano molto sottili e leggiere, e perciò potevano avventurarsi su quei cordoni. Ma noi che lavoriamo di cupole pesantissime, e di voltoni massicci, e non usiamo più le diligenze di quei tempi nel taglio giustissimo delle pietre, del quale essi erano osservantissimi, non potiam valerci de' loro esempj in certe ardite invenzioni. Da così fatte figure composte nasce ancora per necessità un altro male, che volen-

lendole al di dentro ornar di parastate, conviene accomodare la fronte di queste all' andamento del giro or concavo, ed or convesso; e ciò è contro la ragione, poichè la parastata non è che una dimostrazione dalla colonna quadra. E sebbene per accompagnare la forma dell' edificio sia stato introdotto di dare alle parastate una tale alterazione di figura, per se stessa irragionevole, nulladimeno nel vano del medesimo edificio questa varietà confonde troppo l' occhio. Tanto più, che in queste figure mistilinee le parti non vanno al centro, che è quel secondo punto, nel quale l' occhio dopo di aver nell' ingresso concepita la grandezza, e proporzion della mole, si ferma di nuovo per intendere l' andamento, e la corrispondenza di tutte le parti. Io ho voluto accennar tutto ciò, perchè ho osservato parecchj Architetti di due Secoli fa, e che noi comunemente abbiamo in luogo di maestri, i quali si sono lasciati trasportare dall' ingegno a così fatte invenzioni, e ce ne hanno lasciato memoria ne' loro libri. Serbata pertanto la riverenza alla loro autorità, io credo, che tali disegni siccome non sono stati

mai posti in opera, non siano neppur da seguirsi, o volendone far uso convenga risecarne tutto ciò che è contro ragione.

Ritenuto il principio, che nell' ideare una Chiesa convenga aver riguardo per quanto si può, che nel punto del primo ingresso se ne concepisca la forma intiera, e la simmetria, io credo, che non convenga farvi Cappelle di grandezza, e profondità fuori di proporzione al suo tutto. Forse che questo disordine non proviene dal primo architetto, che disegnò l' Edificio, poichè avrà questi regolarmente diminuita alle navi laterali e l' altezza, e la larghezza, ed ancor più alle Cappelle, che son fuori delle navate. Anzi credo, che quando si veggono di una proporzione maggiore del conveniente, sia ciò proceduto dalle aggiunte fattevi di tempo in tempo senza relazione alla proporzione del tutto, siccome è avvenuto quí in Bologna nelle due antiche, magnifiche Chiese di S. Domenico, e S. Francesco, a fianchi delle quali sono state aggiunte Cappelle, che sembran Chiese. Queste in primo luogo deformano l' aspetto esteriore, e gli tolgono moltissimo di quella maestà, che tanto riluce

nel

nel di fuori dell' ammirabil Basilica di S. Petronio, che non ha mai sofferto così fatte aggiunte; ma molto più deformano l' interno, del quale si perde l' euritmia, o sia la bella corrispondenza delle parti laterali al mezzo, mirandovisi aperture sproporzionate, e vani tutti diversi, che distraggono l' occhio in tanti oggetti difformi senza consonanza veruna; e ciò che è peggio senza proporzione al suo tutto, e senza la debita degradazione dalle parti massime alle minime. Questa varietà forma subito nell' occhio tante diverse sezioni senza corrispondenza fra di loro. All' incontro nel mio bel S. Petronio al primo ingresso voi vedete tutte le parti, la loro giusta diminuzione dalle maggiori alle minori, scoprite tutte le Cappelle in una degradazione prospettica, intendete l' armonia dell' unità, e ne concepite diletto, e meraviglia. Che se questo Tempio fosse compiuto, dir potremmo non aver lo Stato Ecclesiastico fuor di Roma un edificio, che l' uguagliasse.

Anche l' inordinata moltitudine degli Altari oltre all' essere contro l' antica idea della Chiesa, è pur anco contro la ragion dell' Architettura. Essendo questi

la parte principal della Chiesa, richiedon almeno per la lor dignità, che una parte primaria dell' edificio, come sarebbe un arco, serva ad un solo Altare, senza moltiplicarli, come si farebbe delle seggiole in una camera. Oltre che il raddoppiarli, o il farne in maggior numero sotto di un arco fa sì, che non possa darsi loro quella estensione, ed accompagnamento, che abbia proporzione col suo tutto, e coll' Altare primario. Richiede pur anco la ragione dell'euritmia che abbiano fra di loro corrispondenza di ornamenti, cosicchè l' occhio non sia obbligato a concepire tante, e sì strane figure, quante ne vediam nelle Chiese.

Il portico, o Pronao fu molto presto introdotto nelle Chiese de' Cristiani ad imitazione di ciò ch' era stato fatto ne' Tempj degl' Idolatri. La ragione di farlo era comune ad ambedue le Religioni, lo accrescere dignità all' edificio coll' aggiunta del vestibolo, il dare un riposo ed un comodo di acconciarsi prima dell' ingresso nel Tempio, e finalmente per alcune altre ragioni relative alla liturgia. Gl' Idolatri facevano nel portico i Sacrificj solenni, perchè fossero in vista di tut-

tutto il popolo che non sarebbe entrato nel Tempio. I Cristiani all' incontro avevano in quel sito fonti da lavarsi le mani, e vi distribuivano alcuni gradi di penitenti, tanto che in alcune più celebri Chiese non solamente si aveva il portico dinanzi alla Chiesa, ma si prolungava nei lati con due ale che formassero piazza, ed allora si chiamava Triportico, e in alcune altre si chiudeva tutta la piazza in quadro col quadriportico. Nella nostra Basilica di S. Decenzio di Pesaro gli anni addietro io ne vidi scoprire in faccia alla porta il fondamento, dal che conobbi che quell' antichissimo nostro Santuario aveva al dinanzi verso la Città un area chiusa con quattro portici. Ma nel formare il portico in faccia alla Chiesa nè ai Gentili, nè ai Cristiani venne mai in mente di farlo chiuso. La ragione voleva, che questo fosse aperto, e non occultasse la vista della facciata, cosicchè fosse un ornamento, ed un comodo della Religione, ma non un velame della parte principale, e che ricoprisse tutti gli ornati, che accompagnavano l' ingresso del medesimo Tempio. Consisteva in una o più linee di colonne tutte isolate, dalla

varia simmetria, e disposizione delle quali gli antichi Architetti formavano i nomi dei diversi aspetti, cosicchè chi si presentava nella piazza dinanzi al Tempio, formava in un sol punto l'idea intiera di quello, e di tutto l' aggiunto del portico, con quanto vi era sotto. A me sembra pertanto, che a questa ragione valevolissima si opponga il farvi portici chiusi, cosicchè chi vi entra, quando si aspetta di vedere l'oggetto grandioso di tutta la nave, si trova in un corritojo, e qualche volta, per una providenza dell' Architetto, ancora oscuro, siccome è quello della Metropolitana di Ferrara. Questa maniera di fare produce pur anche un gran male, togliendo alla nave maestra il lume vivo della facciata. La maniera con la quale talor si fanno non affatto aperti, e non del tutto chiusi, formando nella facciata diversi archi più grandi e più piccoli, con finestroni framezzo agli archi, è stata introdotta negli ultimi secoli per supplire alla mancanza delle colonne, non avendone noi, e non avendo forza da farne di tal grandezza, che corrispondano ad un grande edificio. Si supplisce pertanto con questa opera di muro, non

dubitando io, che se i valenti Architetti avessero avute colonne massiccie, non sarebbero ricorsi all' uso degli archi, per far portici aperti. Ma non sò poi perchè non si servi questa regola negli edificj più piccoli, come fece per l' appunto il magnanimo Cardinal Castaldi nei due bei tempj, che adornano a meraviglia l' ingresso della porta del popolo, e danno al Forastiere sul primo entrare una bella idea della nostra Roma. Che se nel demolire le antiche Chiese per la incauta passione di rimodernarle, non fossero state rovinate tante belle colonne, come nel demolire l' antica Basilica Vaticana fece Bramante, se ne sarebbero avute in copia per qualunque grand' edificio. Ma non avendosene delle massiccie, e perchè non farne di opera struttile, siccome son quelle dei colonnati di S. Pietro, fra le quali l'occhio senza impedimento veruno passa dall' altra parte, ne ammira la maravigliosa struttura, e i varj cambiamenti di aspetto ad ogni punto che l' occhio muti sito, e gli accidenti maravigliosi che vi fa sopra la luce e l' ombra. Io vidi già in Roma un antico disegno fatto per la facciata sul gusto di

quel del Panteon, e che in opera sarebbe riuscito maraviglioso. Ma un errore predominante non in quei che disegnano, ma in quei che scelgono i disegni, che il gusto antico sia troppo secco, prevalse a favore di un altro gusto per una facciata lavorata a strafori, dentro dei quali altro non vedete che oscuro, la quale per quanto sia magnifica cosa, non ha però quella correlazione di simmetria coll' interno, che tanto ci piace ne' tempj antichi, ne' quali il portico è una produzione della nave; e tale è l' esempio che abbiamo in tutti gli edificj di questo genere, a riserva dei rotondi, ne' quali non poteva farsi una tal produzione, perchè la pianta nol comportava.

Vuole ancora la ragion dell' Architettura che il tempio sia isolato, nè abbia aderenza con altri edificj, specialmente profani, sì perchè così richiede la dignità della casa di Dio, come ancora per allontanarla da pericoli degl' incendj, e per conservarle la libertà dei suoi lumi; e questo è un riguardo usato in tutti i tempi da tutte le nazioni del mondo. Vero è che anticamente le Chiese non avevan di bisogno di abitazioni contigue

pei

pei Ministri, il che ha introdotto ne' secoli a noi più vicini la necessità di congiugnere alla Chiesa le fabbriche pei Religiosi, o Custodi di essa, il che può farsi, quando il sito il comporti, congiungendo al Sagro Tempio queste fabbriche dalla parte di dietro, o almeno staccandole in modo, che al primo sguardo si distingua l' edificio principale dal secondario. I Gentili avevano certamente il guardiano dei loro tempj, che chiamavano Edituo o portinajo, ma quest' Ufficiale doveva abitar separatamente, e nel solo Panteon dalla parte di dietro ove ora è la Sacristia, e ne' fianchi dell'atrio per unir il tondo del corpo principale col quadro dell' atrio, v' erano alcuni comodi o abitazioni per questi Ufficiali. Pel rimanente io gli ho veduti tutti isolati.

Negli edificj privati, e specialmente nei Palagj dei gran Signori, moltissime cose si fanno contro ragione o per inavvertenza dell' architetto, o perchè al Padron cosí piace. Io ho veduto Palazzi magnifici così mal ordinati, che il peggior sito ed il più tristo aspetto è riserbato all' abitazion de' Padroni; occupando il miglior per le scale, per le sale, e per al-

altri ufficj ne' quali o di rado o mai il Padron comparisce. Vitruvio comincia il suo magistral trattato dalla considerazione dei venti, e degli aspetti del Cielo, ed io vi aggiungo pur anco quella delle allegre e spaziose vedute quando si può; e quando il sito non lo permetta, si procuri che almeno le camere da abitare e da inverno, e da estate sian volte agli aspetti lor convenienti, e salubri, secondo le regole che prescrivono dopo lo stesso Vitruvio, Leon Battista Alberti, lo Scamozzi, il giudizioso Bibiena, ed altri. Queste avvertenze furono del tutto neglette, come io diceva, nelle fabbriche magnifiche di due e tre secoli addietro, poichè la feroce educazione dei Nobili di quel tempo non curava punto di passar l' inverno in camere freddissime senza Sole e con poco lume, e questo ancora o ricavato da piccoli cortiletti, o da sordidi stradellini, tanto che in pace si abitava peggio che in tempo di guerra. Quell' alito difettoso non conferiva punto a formare un buono e civil Cittadino, ed influiva moltissimo ai truci costumi di quei tempi sfortunati. Nelle fabbriche che si fanno di pianta, e dove è libero il campo, non ci vuol nul-

nulla a voltare il disegno, cosicchè le camere di abitazione occupino l' aspetto migliore, ed il più luminoso che si abbia.

Le grandissime sale erano necessarie secondo l' uso di quei tempi, poichè in quelle si facevano i più solenni trattamenti di conviti e di feste, vale a dire accapo alle scale. Difetto grandissimo ancora è il non farle in verun modo, come talora ho veduto, essendo le sale destinate per la residenza dei servitori, e libere per l' accesso di chi che sia. Mi guardarei però di far sì, che la sala mi dividesse i due maggiori appartamenti, cosicchè un corso di camere affatto libere non li congiungesse insieme in occasione delle grandi funzioni di comparsa, in maniera che il giro delle camere nobili sia libero affatto per le persone di conto, nè vi sia di bisogno in questa occasione di tagliare la metà della sala con una galleria posticcia di legno per congiugnere i due gran quartieri. Del resto poi non sarebbe gran male che la sala e le scale pigliassero i lumi lor dal cortile.

Supposto che le corsìe delle camere debbano esser doppie, mi piacerebbe pur anco che le camere da inverno e da e-

state fosser congiunte, poichè in questa maniera e quelle e queste sarebbon volte agli aspetti lor convenienti, senza che il padrone fosse obligato a trasmigrare due volte all' anno da uno in altro quartiere. Incomodissimi ancora sono que' quartieri abitabili, ne' quali non siano o sopra o sotto mezzanini ove collocare i famigliari del servigio più usuale, siccome sono i camerieri e le damigelle, che debbono avere una scaletta segreta di comunicazione colle camere dei Padroni, con un' uscita poi più libera per introdurre nei mezzanini le cose necessarie senza passare per le camere dei loro Padroni, riuscendo incomodissimo il collocare questi famiglj in un quartiere affatto separato.

Devesi ancora aver riguardo ai comodi per la foresterìa, e molto più pei fratelli o figliuoli dei Padroni, che secondo il rargo debbono avere i loro servigj distinti per se e pe' loro particolari servidori, con iscalette diverse dalle comuni, anche per comodo delle loro particolari cucine quando vivano separatamente. Al difetto poi delle gran sale, nelle quali come si è detto si facevano anticamente i conviti di pompa ed i trattamenti più

so-

solenni, è conveniente che in fine dell' appartamento nobile vi sia una comoda galleria, e questa pur anco abbia scalette segrete per comodo delle cucine, credenze, ed altri servigj, dalle quali introdurre in galleria confetture, rinfreschi, e vivande in occasione de' pranzi solenni. Le omissioni di questi avvedimenti non ripugnan soltanto alla ragion dell' Architettura, ma molto più alla ragion naturale, quantunque si vedan pur troppo trascurate nei grandi Palazzi de' tempi più ruvidi; nè tutti questi provedimenti pregiudicano punto a quella unità di tutta la fabbrica quando sieno disposti in luogo conveniente, e tutte concorrano a servare la maestà e l' uniformità col suo tutto. Vitruvio ce ne da un' idea nel libro VI.; ma noi per verità non ne abbiamo esempj sussistenti se non che in piccole e dissipate macerie. Quando noi concepiamo in mente i Palazzi de' Cesari, leviamoci dalla fantasia il bel ordinato Palazzo di Monte cavallo, o l'industriosissimo di Caserta, dove tutti gl' immaginabili comodi di un Palazzo Reale con una maravigliosa unità sono accordati con libertà insieme e convenienza, e

tut-

tutto a misura del più o men frequente servigio de' Sovrani può aversi con prestezza, e tutto è coordinato in maniera che cospiri alla Maestà. Questa unione, anzi unità di servigj non aveva al certo il Palazzo dei Cesari dove tutto era disunito, e tutto di vario, e differente disegno, quantunque tutto ricchissimo, e magnificentissimo; ond' è che il Palatino piuttosto che Palazzo poteva dirsi una città piena di meraviglie. In questa parte che riguarda l' unità di tutto il corpo, i moderni Architetti han di molto superato gli antichi, ed il gran pensatore Borromino quantunque mancasse di molto ad alcuni altri ufficj dell' Architettura, ci lasciò però nella distribuzion delle parti, e nell' accordarle al suo tutto grandi esempj da imitare. Questi avvedimenti, più che altrove, son necessarj nei gran Palazzi, specialmente isolati; ponno aver luogo pur anco nelle case minori dei semplici Cittadini per quanto la situazione il comporti, e lo spazio che deve occuparsi al quale convien servire. Prima però di uscire da questo trattato non voglio lasciar di accennare un error grandissimo che in molte grandi

Città

Città è frequente, ed è provenuto dalla mancanza dalla debita custodia di que' Magistrati che ne dovevano essere incaricati, quando cominciarono ad ampliarsi i recinti delle Città, che anticamente erano ristrettissime, vale a dire il troppo amplo giro delle isole di esse case, che non hanno apertura veruna dentro la loro estensione. Questo specialmente succedette in Ferrara allor quando il Duca Ercole ingrandì con nuovo recinto per quasi due terzi dippiù la sua illustre, e nobil Città. Vi sono isole di case che girano miglia, e che non hanno che un solo bordo di abitazioni sulle quattro strade che le circondano. Tutto lo spazio interno è occupato da orti e cortili grandissimi, che oltre all' essere inutili al comercio del popolo, lo son pur anco per loppiù di nessun uso ai Padroni medesimi. Si dilatano in questa forma oltre il bisogno gli spazj delle Città, se ne difficulta evidentemente la lor difesa, e si prolunga soverchiamente ai Cittadini il viaggio per andare dall' una all' altra parte alle loro occorrenze. Gli orti non son fatti pei luoghi murati, ma il loro sito è nella campagna aperta; onde io vorrei,

che

che queste isole fossero più spesso divise da comode e diritte strade, e che fossero abitazioni dove ora son terreni per loppiù incolti o di poco o niun uso. Nel mio piccol trattato che ha per titolo *Urbs Regia* (*), ch'io giovanetto andava ideando con disegnarvi tutte le fabbriche pubbliche, e private, così pascendo la volonterosa mia fantasia, andava divisando tutti questi riguardi, che debbonsi avere negli ingrandimenti delle Città, perchè siano bene ordinati, ed inculcava il maggior risparmio possibile del sito affinchè potessero munirsi più facilmente.

A R-

(*) *L'Autografo di quest' Opera si conserva nella nostra Oliveriana, e forma il Vol. 56. delle Opere MSS. del nostro Passeri.*

ARTICOLO III.

Degli errori che contro ragione si commettono nell' alzato delle fabbriche.

QUantunque la maggior parte degli errori, che si commettono in Architettura contro la ragione della medesima, nascano dall' avere mal concepita la pianta, dalla quale nascono le singole parti dell' edificio, non è peró che non se ne commettono parecchj anche nella elevazione di questo, e che non hanno correlazione veruna nella pianta, specialmente nei finimenti delle alzate, essendo in arbitrio il terminarle in acuto, o in tondo, ed in quel sesto più risentito, o depresso, come è più in grado all' artefice, o di porvi sopra delle soggiunte più o meno uniformi alla ragione. E cominciando da quella parte, che noi chiamiamo facciata, o aspetto principale dell' edificio, dirò che questo non è che la testa di tutta l' opera, e che viene la prima a presentarvisi fuori di se stessa; onde è che si è introdotto di adornarla con maggiore studio. Ma questa fronte che vien fuori, non deve essere, nè

più alta, nè più larga dell'edificio. Qualunque cosa che nei fianchi, o nella cima voi vi aggiunghiate, sarà contro la ragione, non dovendo la faccia esser maggiore della testa. Di fatto questa fronte che è la prima ad esser veduta, non è che una sezione trasversa dell' edificio, e che da quella parte ha ricevuto ivi il suo finimento. In somma è quell' ultimo cavallo che sostiene il tetto displuviato, su i cosciali del quale appoggiandosi le teste dei travicelli, formano quelle che si chiamano mensole, destinate a sostenere il coperto. Di fatto questa imitazione tornava benissimo ne' Tempj antichi, la facciata de' quali non oltrepassava un sol punto la misura della nave. Che se poi per ingrandirne l' immagine, alzarem sopra il tetto un' ala di muro di pura comparsa, e portaremo colassù la cornice maestra, qual relazione avranno in questa le teste de' travicelli, i triglisi, i dentelli, che sono le teste de' travi maestri, e dell'impalcatura interiore?

Ma non è questo l' effetto peggiore, che derivi dall' alzare o dilatare la faccia del Tempio più di ciò che richieda la nave; il fatto si è che entrato che alcun sia dentro

tro il Tempio, vede subito impiccolirsi l'edificio, e diminuirsi contro la di lui espettazione, e contro la regola di tutte le arti, nei prodotti delle quali si richiede sempre che nel progresso vadan crescendo. E pur vediamo che poche sono le facciate delle Chiese che non abbiano qualche falso o nella cima, o ne' fianchi, cosichè promettono molto più di quello che poi ci mantengano. Tutto ciò proviene dalla mancanza dei partiti, che potrebbon prendere gli Architetti per abbellire la fronte di qualunque proporzione sieno esse, e parendo loro, che lo spazio reale che debbono ornare, o patisca di troppa sveltezza, o di troppa bassezza, ricorron subito all' espediente dei falsi, quasichè siano in loro potestà. I Greci, ed i Romani seppero adornare senza questo refugio l' aspetto di qualunque Tempio, qualunque si fosse la proporzione sulla quale erano concepiti, supponendo sempre che o la sveltezza, o la bassezza di questo fosse regolata con tal simmetria, che la facciata non avesse di bisogno d' esser corretta co' ripieghi del falso. Se il Tempio era svelto, lo adornavano con quattro colonne, se più bas-

so con sei o con otto; ed al più al più davano a queste un maggiore o minore intercolunnio, affinchè il loro numero occupasse tutta l' estensione della facciata senza ricorrere al tristo partito delle soggiunte.

I Longobardi, che introdussero una nuova forma di Architettura, che fu poi da tutte le nazioni di Europa accettata, e con lusso grande per cinque secoli all' incirca frequentata, mendicarono il maraviglioso da una straordinaria sveltezza di proporzioni; e non potendola ottenere per sino a quel segno che avrebbon voluto dall' interno dei loro tempj, introdussero queste aggiunte false sopra il tetto dell' edificio per poter lussureggiare coi frontespizj e timpani acuti, e con quelle piramidette che uscivano fuor dell' ordine, come più loro piaceva. Di qui ne veniva che la facciata esteriore vi prometteva una nave alta per esempio trenta pertiche, quando poi al di dentro in realtà non era che di venti. Questo orrore però introdotto contra la ragione veniva ricompensato dall' arte grandissima che usavano nella costruzione svelta insieme e solidissima, appoggiando amplis-

si-

simi voltoni sopra gracilissime colonne, che poco o nulla impedivano la vista di tutte le parti del tempio, e tutto ciò per mezzo di due soccorsi efficacissimi, cioè a dire col bene intendere la legge del contrasto di ciascheduna parte contro lo sforzo di tutte le altre, e col giustissimo taglio delle pietre che secondavano per lo appunto il contrasto medesimo. Con una tale industria fecero opere eterne, nelle quali noi non vediamo veruna fessura non ostante la tenuità dei sostegni, ció che non succede nei nostri molto più massicci edificj. Ond' è che a mio credere malamente si è fatto ciò che noi chiamiamo rimodernare, vale a dire cambiar la forma dell' antica struttura ingrossando le pilastre interne sino a congiugnerle a due per due con impedimento della vista, che prima era libera, e cambiando la proporzione, e la corrispondenza delle parti di queste Chiese, che pur nel loro stile avevano il loro bello, con far poi una produzione che non è nè moderna, nè antica, con aver perduto quel sacro orrore che il Gotico in qualche modo induceva in questi luoghi di orazione; poichè quel tetro che nasceva nell'

interno dalla scarsezza dei lumi lunghi e stretti, conciliava la divozione, quant' or la divagano i troppo chiari, e diffusi, poichè hanno anche tolto la bell' arte di dipingere a smalto, o con opere di comesso le invetriate, alle quali talvolta si sostituivano, come nel bel Duomo di Orvieto, le lamine di alabastro trasparente.

Ora noi senza avvedercene torniam di nuovo a tutto quello che i Goti ebber di cattivo, lasciando da parte tutto quello che ebber di buono per una certa libidine di far cose nuove, di che verrà più in acconcio di parlare più sotto, quando dovrem discorrere degli ornamenti. Ma perchè siamo nell' esame delle elevazioni degli edificj, non potiamo omettere il difetto di compiere i frontespizj con linee curve contro la ragione dell' Architettura, la quale introdusse l' angolo ottuso, perchè una tal figura è la più comoda per lo spartimento delle acque dall' uno e dall' altro lato. Anzi che io osservo, che potendo anche il semicircolo fare lo stesso effetto, benchè non con uguale grado di proclività, tuttavia gli antichi non lo adoperaron giammai ne' fronte-

tespizj, solamente se ne servirono nell' interno de' Tempj per adornar le cellette, ed i tabernacoli. Molto più deforme e lontano dalla ragione sarà terminar le facciate con quelle linee serpentine, curve or al difuori, ed ora al didentro, quando che l' andamento degli scoli superiori forma sempre quell' angolo ottuso, al quale deve uniformarsi la facciata, che altro non è che un taglio di tutto l' edificio. Trattandosi poi di facciate che hanno due ordini di colonne o parastate, s' introdusse tre secoli fa di fiancheggiare l' ordine superiore con due volute che finiscono in cartocci, l' origine de' quali è legittima, poichè è una imitazione di que' speroni, o sian contrasti, che sopra l' ordin basso delle cellette si alzano sino alla cima dell' ordine superiore per fiancheggiare la volta maestra. Veramente nelle facciate questo ripiego non sarebbe necessario, poichè le medesime consistono in un solo muro che non fà sforzo veruno ne' fianchi, ma solamente gravita nel suo fondo. Tuttavia vediamo che ancor gli antichi quando ebbero da far de' Tempj di due ordini, siccome è quel della pace, avendo fortificato il voltone

della nave maestra con queste speronate; le costruirono puranco nelle facciate. Ma fortificarle con le volute? O questo sì che non lo fecer gli antichi, come cosa contro ragione. Le volute non sono che cartelle le quali si fingono più ampie del sito dove hanno a stare; e perciò si ripiegano in cima ed in fondo, formando que' due cartocci, de' quali abbiamo qualche esempio negli ornati degli archi trionfali. Qualche idea ne abbiamo nelle colonne, che fingendo di esser travi posti per dritto per sostenere l' impalcatura de' solari e del tetto, hanno un poco di sporto da cima ed in fondo, che noi chiamiamo *sommo*, ed *imo scapo*, per infingere quella piccola ripiegatura che fa il trave posto a perpendicolo sotto di un gran peso. Ma che un contraforte piantato in alto per contrastare allo sforzo di una volta reale abbia da imitar le cartelle con quelle volute incartocciate, è contro la ragione dell' Architettura, nè si può tollerare. Gli Architetti più castigati di questi ultimi tre secoli hanno dato a questi appoggi una mite curvatura, che comincia dal piedestallo d' una statua, o piramide, ed insensibilmente và

a finire sotto del corniciamento supremo, di dove comincia a fare la sua resistenza.

Le proporzioni, siccome tutto il rimanente della facoltà Architettonica, sono nate, siccome io dicea in principio, dalla ragion naturale la più emendata, e per lungo uso approvata, e divenuta legge di quest' arte. Ne' luoghi destinati per le grandi radunanze del popolo, siccome ne' Tempj, ne' luoghi de' tribunali, nelle sale, nelle gallerie, e negli altri luoghi di gran concorso, si è stabilita una maggior proporzione all' altezza, affinchè il calore di tanti fiati non opprima i concorrenti, a differenza delle camere di abitazione, l' altezza delle quali si prende da una media proporzionale fra la lunghezza e la larghezza, sebbene stabilita l' altezza delle camere principali, si conserva poi la medesima anche nelle camere più anguste in riguardo de' piani superiori. Ne' Tempj però che han di bisogno di maggior aria, vi vuol poco meno del duplo della larghezza compreso il volto, specialmente quando fra la volta e la cornice maestra vi si aggiunge la risega, o sia l' Attico per cavar da quella i lumi necessarj. Siccome però ne' Tempj si suol

di-

dividere il Presbiterio con un arco, che lo distingue dalla nave, l' apertura di quest' arco è quella che dà la regola a tutta la proporzione interna dell'edificio; cosicchè determinata l' altezza di quest' arco, che nella storia ecclesiastica si chiama Trionfale, in due quadri al più, sopra del detto arco non deve girare altro spazio, che quello che occupa una spalla del medesimo; cosicchè la nave della Chiesa verrà ad essere di proporzione più bassa di ciò che sia dell' arco Trionfale, relativamente alla maggior larghezza della nave. Questa altezza si da ai Tempj, poichè il nostro occhio, che ha i nervi più disposti alla elevazione, al primo colpo del presentarsi in un Tempio si dirige all' altezza, e qui ritrova subito la maestà dell' edificio, ciò che non fa nelle camere di abitazione, dove gli ornati delle pareti lo tirano a destra e a sinistra. Viziosa pertanto ne' Tempj è la proporzione di un quadro e mezzo, ne' quali l' occhio si arresta sempre più basso, siccome all' incontro difettosa sarebbe l' elevazione di tre o quattro delle sue larghezze, perchè queste eccedono l' ordinaria elevazione dell' occhio e nel nerro

ele-

elevatore, siccome quando abbiamo ad osservare qualche torre altissima provando noi qualche maggior difficolta nel portare lo sguardo ad una cima così rimota dal piano. E questa a me pare che sia la vera ragione, onde son nate le proporzioni fra l' altezza e la larghezza degli edificj. I Goti furon più svelti nel determinare le loro altezze, quantunque dapprincipio si servissero di Architetti Romani, che cominciarono ad apostatare dalla scuola di Vitruvio. Ma i Longobardi che succedettero a quelli, istruirono una nuova scuola, che poi diffusero per tutta l' Europa. Il clima, d' onde vennero, e l' educazione, che quà portarono rigida, risoluta, ed altiera, resa più audace dalle conquiste di tutta l' Italia, suscitò loro in mente una nuova idea del bello con assuefare l' occhio a mirar sempre in alto senza contentarsi di quel mezzano andamento che piaciuto era ai popoli più pacati, e si compiacquero assai più di vedere nell' interno degli edificj quell' aria libera e più spaziosa col sostegno di sottili, e gracilissime colonne, quantunque di opera struttile, fra le quali l' occhio potesse campeggiare più in alto. Ebbero

pe-

però in questa loro ardita maniera la grand' arte non ispeculativa, ma pratica del contrasto tra la pressione, e la resistenza coll' introduzione degli Archi acuti, che meno di tutti fan violenza nei fianchi, i quali Archi mitigano moltissimo il vizio dell' eccessiva sveltezza; poichè l' occhio regolarmente non va a ferire l' angolo acuto degli archi, ma campeggia più in giù dove questi sono più larghi, e dove l'edificio comincia a spiegare la sua ampiezza.

Ne' tempj regolarmente non si adornano le pareti che con un solo ordine di colonne, o di parastate, quantunque al primo nascere dell' Architettura Gotica si dividessero ancora con due ordini di colonne per cavare nell' ordine superiore que' corritoj, che servivano per le donne, e vi avevan pur anco loggie distinte pe' Senatori e per le Matrone. Per altro ita in disuso una tal divisione il doppio ordine di colonne impiccolisce troppo gli ornati e gli accompagnamenti delle colonne medesime. In vece di questo partito si è introdotto che sopra i due terzi delle colonne, laddove cade l' imposta degli archi, si tiri una fascia piana sopra della quale si ca-

vano

vano dei coretti o poggiuoli, lasciando al disotto uno spazio più basso per collocarvi i Confessionali o altre piccole cellette o cappelle. Che semmai per un qualche capriccio, o altro bisogno, alcuno sopra il piano principale, e sul cornigione maestro volesse cavarvi un altro piano più basso di quell' ordine, che chiaman *Fasciato*, cioè a dire che non ha nè basi, nè capitelli, ma semplici fascie, si avverta bene che questi corrispondano all' ordin di sotto, senza alterare la legge della pianta. Questo io dico perchè ho veduto de' ghiribizzi in istampa, e talvolta in esecuzione, ne' quali l' ordine superiore era d'una pianta differente or tondeggiante, or serpeggiante. Ragion vuole che le colonne, le parastate, e le fascie perpendicolari sieno a piombo di quelle di sotto, e non sul falso, dove non hanno o in parte o in tutto chi le sostenga. La linea del grave delle colonne di sopra dee corrispondere appuntino all' asse delle colonne disotto, altrimenti ne patisce la statica; anzi è da osservarsi che le colonne disopra sieno nello stesso aspetto, tantochè se il Plinto quadrato delle colonne disotto guarda a tramontana, quel-

lo delle colonne superiori non può declinare a maestrale, il che poi influisce anche alla difformità del cominciamento. Il Cavalier Borromino si dispensò bene spesso da questa legge. Noi però lo esaltiamo per molte altre doti che egli ebbe, e che resero scusabili queste sue licenze; ma confessiamo di non aver capitali, siccome aveva egli, da abbellire così fatte irregolarità. Nè mi si portino in difesa gli esempj della mole Adriana, e del Mausoleo di Augusto e di Cecilia Metella, ne' quali il tondo era piantato sopra del quadro, poichè il quadro non era che un basamento del tamburo colonnato, e faceva la figura medesima che fa il Plinto quadro sotto la base rotonda della colonna, senza che punto vi disdica, poichè gli angoli, che il quadrato sporge fuori del tondo, sono introdotti per maggior fermezza della colonna, affinchè la linea del grave non esca fuor della base e strabocchi. Piani però sopra piani di differente figura noi non li troveremo nell' antico de' buoni tempi, e forse forse neppure l' ottangolo sopra il circolo, giacchè le colonne superiori sarebbero state piantate almeno in parte sul falso. Voglio

glio ancora che il piano inferiore fosse tutto pieno e massiccio, ma l' occhio non bada a questo, ma solamente a quella convenienza, che la colonna disotto sostenga a piombo la superiore.

Io ben sò la ragione su la quale si fondano gli Architetti licenziosi nel far codeste sconvenevolezze, affine di introdurre l' innanzi, e l' indietro nei loro edificj, e specialmente nelle facciate delle fabbriche sacre e profane. Quella degradazione di luce e di ombra che nasce dalle parti, che più sporgono in fuori, e delle altre che più s' internano, forma belli accidenti con que' sbattimenti di luce or viva, or riflessa colla diversa scala delle ombre, ed aggiugne alle fabbriche, dirò così, una specie di colorito, e tutto il bello che nasce dalla prospettiva pel decrescimento degli oggetti più interni che vanno sempre abbassandosi verso il punto prospettico. Di fatto quando io giovanetto mi stava in Roma, mi compiaceva di andar la notte di estate a vagheggiare al gran lume di luna la vista della piazza Vaticana, e mi rapiva il vedere quel massimo edificio unico al Mondo lumeggiato da una luce sola schietta,

pa-

pacata senza riverberi gagliardi ne' suoi risalti, contemplando quel graduato crescer delle ombre nelle parti più nascoste, dove poi finiva in tenebre. Oh che belli accidenti sempre varj ad ogni punto di vista, e tutti regolati da una legge così precisa, che tutto procedeva da una assoluta necessità! Ma io non vorrei mica che un' estasi così maravigliosa, che succede in un sì ben inteso edificio, eccitasse gli Architetti a formare nelle fronti degli edificj delle prominenze, e dei seni per risvegliare così fatti accidenti, quando la ragione regolatrice non lo comporti. Se la linea interiore sia piana, come dee essere il di dietro di questo prospetto, perchè al difuori tondeggiarla, incavarla, regolarla con linee curve, e risaltarla, diciam così, con de' speroni adornati: l' esteriore deve aver corrispondenza con la parte interiore, affinchè l' opera sia ben ragionata. Non nego che verso il mezzo, dove la facciata è più alta, non possa ingrossarsi il muro, e che questo accrescimento non tolleri nelle estremità due risalti guarniti ancor di colonne, poichè la maggiore altezza il richiede, siccome appunto le due estremi-

mità dell' edificio; ma io non loderei giammai che fuori di queste due ragioni si facessero questi risalti a capriccio per avere il beneficio dell' innanzi e dell' indietro, come pur troppo si è fatto di poi ne' tempi più licenziosi. Il mio Don Filippo Juvara, che ben intendeva questo principio, seppe trovar benissimo la maniera di dar risalto all' esteriore de' suoi mirabili edificj, che fece in Turino ed in Ispagna; ma se voi ben li considerate, dovrete conchiudere che di tutto quello che era necessità, ed uso dell' edificio, ei seppe fare ornamento. Ei mi raccontava che presentando una volta al Cavalier Fontana di lui Maestro un grandioso disegno di una fabbrica soverchiamente ornato, di questo solo fu corretto, soggiugnendogli quel grande Architetto, che egli sapeva cavare l' ornamento dal tutto, senza mendicarlo dalle parti; e questo ornamento cavato dal tutto nasceva dal contrasto mirabile della luce e dell' ombra, che producevano i risalti della pianta, quando fossero regolati dalla necessita o dal comodo.

Anche nelle alzate de' Palagi si fanno cose contro la ragion dell' Architettura,

e specialmente nello scompartire le altezze de' piani. Per modo di esempio sopra del pian terreno si pianta subito il piano nobile; ed ecco che il vestibolo riesce basso, o almeno perchè non comparisca tale, convien tenerlo più stretto; l' uno e l' altro difetto è grandissimo, e detrae molto alla maestà nel primo ingresso che voi fate nell' edificio. L' immortal Vanvitelli che sarà sempre connumerato fra i primi luminari di questa grand' arte, nel Reale Palagio di Caserta riparò a questo male col dividere tutta l' alzata di questo edificio in due piani principali. In quel di sotto oltre agli appartamenti terreni collocò pur anco un ordine di mezzanini guadagnando pel vestibolo l' altezza di due piani, con che l' ingresso restò maestosissimo, ed insiememente aggiunse un gran comodo all' appartamento terreno, che è grandioso, per cavar da questi mezzanini camerette da ritiro, per uso de' famigliari, e de' ministri che dovevano stare abbasso, tanto più perchè quel piano avendo grandi camere, e scomode per l' inverno, avevan di bisogno di un rifugio per abitarvi. In Roma e in Bologna ho veduto Palagi i-

dea-

deati su questa regola, e ne viene un altro vantaggio che questi due piani inferiori che formano il basamento di tutta la fabbrica, lo rendon più proporzionato al rimanente che gli stà al disopra. Ed io loderei che anche il piano nobile sopra di se avesse un tal comodo di mezzanini per le già dette ragioni, come ancora il piano men nobile che gli stà al disopra ne avesse di sotto al tetto, nel qual luogo essendovi sempre molto spazio, per lo più inutile, sarebbe molto in acconcio di valersene per servigio della famiglia.

Gli antichi che si contentavano d' un solo piano, ed omettevano i mezzanini sopra del pian terreno quasi base di tutto il Palazzo, coll' andar poi in alto quanto loro più pareva, avevano bisogno di finirlo con un cornicione sterminato e pesantissimo proporzionato a questa grande altezza. Ma coloro che più avvedutamente alzano questa base, con aggiugnervi un piano di mezzanini diminuiscono di molto l' altezza superiore, che allora si contenta di un minore sporto e più leggiero.

Per lo più i nostri Palagj dopo il ve-

stibolo vi offrono subito il cavedio, o sia cortile, ed a me pare che quei di Roma sien regolati quasi tutti su questa idea. Ma in Bologna osservando il ben inteso palazzo de' Signori Casali, notai che il vestibolo continua più avanti, e taglia in due parti il cortile cosa di gran maestà ed ingegno; e mi sovvenne subito di quel di Caserta, sebben fatto assai dopo; a riserva che quello de' Signori Casali divide due cortili, e quel di Caserta quattro per la maggiore estensione dei comodi che vi si vollero uniti. Questo ripiego, che oltre alla maestà che rende allo spettatore, formando una specie di fuga teatrale, tornò benissimo nel Palazzo Casali, risparmiando quei porticati, che altrove cingono il cortile, pel comodo di riparare la pioggia a chiunque dee andare da uno in un altro servigio della casa, e che in quella hanno comunicazioni per altra via. Non sò però se questo risparmio di fastidio si abbia in Caserta, dove a questa gran galleria che taglia il cortile in quattro parti, non vi sono portici che riparino coloro che debbono andare da uno in un' altro ufficio senza bagnarsi. Un altro gran beneficio rende il

tenere il basamento del Palazzo più alto che sia possibile, ed è quello di render più alto da terra gli appartamenti del pian terreno, e più luminosi i sotterranei, in questa maniera liberando i primi dall' umidità, della quale ordinariamente patiscono; osservandosi in oltre che siccome questi tali quartieri bassi per lopiù vengono occupati da' Signori o infermicci, o di grave età, a' quali riesce incomodo il salir delle scale, debbono avere le cucine comode, ed i servigj più pronti per la famiglia, e sopratutto la Cappella congiunta alla camera di letto, e se si può, un esito pronto nel giardinetto, siccome fu fatto nel Ducal Palazzo di Pesaro per servigio della Duchessa Vittoria Farnese magnanima Principessa, e che in gran parte fu mirabilmente dipinto da Rafaele del Borgo, non dirò solo con eccellenza, ma con erudizione sorprendente, tantochè quelle pitture sembravan fatte ne' tempi del più florido Impero Romano. Camere cosí eccellenti furon poi dai nostri primi Cardinali Legati convertite in rimesse da carrozze per darne un saggio documento del dispregio

delle vanità di questo mondo, per abolire ogni memoria dei nostri Duchi, e renderne indifferenti alle disposizioni della Divina Providenza.

Nei Palagi di lunga facciata, specialmente quando hanno un ampio prospetto dinanzi, per non istancare la vista con quella uniformita si suole innalzare qualche minor piano o nel mezzo, o nelle estremità, ma queste alzate sopra del cornicione devono ingrossarsi alquanto, e risaltarsi al difuori, non solamente perchè queste tali soggiunte richiedono maggior fondo, ma ancora perchè notabilmente variano la simmetria di tutto quello che è sotto. Si osservi però che queste tali soggiunte corrispondano da ogni parte con li muri maestri che stan di sotto, e nulla si appoggi sul falso, come tutto al contrario fu fatto sopra il gran salone del Palazzo Barberini di Roma che ha molte intersecazioni sopra del voltone della medesima sala; e quantunque si avesse fiducia su la fermezza di ciò che era sotto, nulla dimeno questo felice ardire è sempre contro ragione. Dee aversi ancora questo riguardo allora quando i Palagi di lunga facciata hanno nel mezzo il

loro

loro fastigio, poichè mutando ordine tutta la parte fastigiata dee cominciare dappiedi a prodursi in fuori, come si farebbe in un tempio che avesse a fianchi due ale più basse, servato però sempre l' ordine delle finestre; che però in questo caso posson variarsi in forma di archi per dare un lume più vivo alla galleria, non volendo io mai che la sala sia posta nel luogo più cospicuo, e che tagli l' unione dei due appartamenti. Nel Palazzo Barberini sopraccennato si ebbe veramente questo riguardo, ma questa congiunzione dei due appartamenti fu collocata dalla parte di dietro del giardino verso tramontana, quando era più in acconcio praticarla dalla parte dinanzi, col gran prospetto di tutta Roma soggetta, e specialmente del Vaticano, ciò che io valuto assai più della vista delle verdure.

ARTICOLO IV.

Degli ornati.

In questa parte che riguarda gli ornati, la ragion dell' Architettura dee combattere contro la corruttela del gusto; e quando noi avevamo dinanzi agli occhj i belli esempj degli antichi per adornar le nostre fabbriche con giusta ragione e corrispondenza mirabile al complesso e natura dell' edificio, ci siam preso la pena di viaggiare per sino alla China, onde accattarne le strane invenzioni ed istorpiarle pur anco, cosicchè non sieno più nè Chinesi, nè Greche. Coloro che vanno fantasticando in questa maniera, o non hanno pratica, nè idea del vero bello, che potrebbero per altro osservare nei libri de' buoni Autori, o si lascian trasportare dal mal gusto di chi commette le fabbriche sopra la sola, ma falsa ragione, che ora usa così. Io ho veduto venir da Roma il disegno di una gran Chiesa, che doveva ornarsi al didentro, dove il cornicione maestro nel mezzo di amendue i lati della nave principale sollevavasi alquanto, e veniva a formare due gran

car-

cartocci, che si congiungevano a vicenda. Questo vuol dire non intendere che cosa sia cornice maestra, ed il vero uso di tutti i membri di essa, che altro non è che un sostegno delle grondane del tetto allora quando si fa al difuori, ed una vera imitazione di quella quando facciasi nell' interno. Sin ora si era molto peccato nelle intersecazioni o sporti di questa per ragione delle parastate che aveva al disotto, secondando tutte le produzioni che queste facevano fuor della linea principale del muro. Ma finalmente questo cornicione così intersecato, quantunque avesse molti difetti, dei quali parleremo in appresso, pur pure andava in piano, ma troncarlo a guisa di due volute che vanno a finire in due spire, io vi assicuro che mi sembrò un' invenzione degna di quel Monsù Cartoccio, del quale si parla nel libro della seccatura (*).

For-

(*) *Della Seccatura discorsi cinque di L. Antisiccio Prisco dedicati a Nettuno. Ven. 1753. Vol. 2. in 8. E' questa un' operetta spiritosa del nostro Passeri, ed ha in fine del 2. Volume una Lettera sopra i licenziosi ornati architettonici, diretta a Msr. Cartoccio.*

Forse forse che nelle carte de' capricci Augustani vi saranno parecchi e peggiori esempi di stravaganze non differenti dalle pitture di quello stravagantissimo Autor Fiammingo, che inventò tante specie bizzarrissime di locuste, e di grilli, quante non ne aveva inventato la madre natura, che pure in questo genere fu fecondissima.

Ma i più sobri Architetti de' nostri tempi che non giungono a così fatte stravaganze, pure mostrano di non sapere, che cosa sia parastata, o sia colonna quadra, cacciando nell' interno specialmente de' Tempi, e segnatamente negli angoli delle navi maestre diverse sezioni perpendicolari di parastate, le quali poi influiscono ad altrettante sezioni nelle basi, ed in tutto il corniciamento, le quali sezioni non oltrepassano un quinto della parastata vera. Or disegnatemi in pianta una di queste, che in vece di finire in quattro angoli, come dee avere un corpo quadrato, ne abbia almen sedici, e poi dite così. La parastata non è che una imitazione della colonna rotonda che sporga fuori del muro vivo la quinta parte di tutto il suo corpo affine di sostenere

dal-

dalla parte del muro l'Architrave, ed il corniciamento della colonna isolata. Ciò va bene, e noi ne abbiamo frequentissimi esempj nell' antico, anzi così quasi sempre si praticava quando si attorniava un edificio per via di colonne isolate, ma senza portico. Or nella pianta di una di queste parastate di dodici, di sedici, o di venti angoli, e che si vuol supporre? Se questa parastata, che si finge nascosta dentro del muro vivo, e getta fuori un solo de' suoi lati per la quinta parte della sua larghezza, avrà ai fianchi due sezioni di due altre parastate, come mai potrà sussistere la nostra finzione, perchè queste parastate laterali, le quali non mostrano al difuori se non che un solo angolo, non hanno dentro alla parastata di mezzo il sito, nel quale distendersi senza entrare l'una nell' altra? Eccovi la dimostrazione nella Figura prima: La linea A. B. sia il muro maestro dell' edificio. C. sia la parastata, che n' esce fuori: la sezione D., che finge una delle due altre parastate, dove distenderà il suo corpo, e ciò che è peggio, la sezione della sua base, e del capitello ornato di foglie? Non può già di-

distendere la sua pianta nello spazio D. H. I. F. poichè converrebbe che si compenetrasse nel corpo della parastata C. che, come si vede, occupa la maggior parte dell' area in cui essa ancora dovrebbe distendersi; lo stesso dicasi dell' altra sezione di parastata, e facilmente si rileverà, che gli Architetti che si permettono questa foggia di ornare, commettono l' errore di collocare tre corpi eguali in uno spazio che non sarebbe capace neppure di contenerne uno, e mezzo. Peggio poi sarà se nell' angolo interiore dell' edificio, siccome or si fa frequentemente e in ispecie ne' fianchi dell' arco delle tribune, si tireranno fuori cinque, ed ancor più sezioni di parastate, come nella figura seconda. Niuna di queste può mai avere il suo spazio. Nè i Greci, nè i Romani nostri maestri hanno fatto mai stravaganza di questa sorte contraria ad ogni ragione.

Anzi ho io veduto in una Chiesa fabbricata anche con molto lusso, e certamente in un secol buono, una stravaganza, che mi fece ridere, vale a dire quattro colonne rotonde così strettamente unite insieme, che per necessità i quat-

tro

tro circoli della pianta s' intersecavano talmente che una sola poteva avere il suo spazio intiero, e per le altre non rimaneva che una sezione circoscritta fra tre sezioni di circolo. Si volle con questo infelice ripiego corroborare il sostegno della Cupola; ma non sarebbero mancati altri partiti più adeguati per ottenere l'intento. Potrà farsi un aggetto di muro, senza però la sezione della base, e del capitello, poichè allora null' altro rappresenta che uno, o più risalti del muro, il quale può centinarsi quanto si vuole.

Gli ornati delle parti devono corrispondere alla simmetria del tutto, ed al fine adattato all' edificio. Per esempio ad un Casino di delizie convengono ornamenti che disdirebbero alla fabbrica di un tribunale, ad un edifizio di carceri, di zecca, ad un luogo di depositi; poichè gli abbellimenti debbono secondare quella passione, che imprimono in un uomo gli ufficj di quella fabbrica. Le fortezze e le mura delle Città hanno un ornamento bastante, che nasce dalla giusta simmetria, dalla corrispondenza delle parti e dalla esecuzion delle regole che prescrive la ragion militare, così che quanto gli si ac-

co-

comoda un robusto cordone in cima alla scarpa, altrettanto disdirebbe nella struttura di questa un cornicione ben lavorato. In questa parte gli antichi, grandi osservanti della ragion dell'Architettura furono così scrupulosi, che per sino ai Tempj degli Dei prescrissero gli ordini convenienti all' indole de' medesimi; nè per li Dei terrestri avrebbono prescelto un ordine che richiedesse copia grande di ornati. Ebbero ancora l' avvedimento, che gli abbellimenti medesimi corrispondessero alle parti, su le quali dovevano essere lavorati, cosicchè nel fondo di una parastata di grande ampiezza non avrebbono lavorato di minuto. Tutte le parti avevano i loro membri proporzionati, ed ogni membro aveva gli ornamenti suoi prefissi, e ben ragionati, come per esempio le foglie alle sime, gli echini agli ovoli attribuivano, e via discorrendo; ed appunto perchè i membri eran proporzionati al tutto della fabbrica, così pur anco gli ornati di questi membri erano adeguati al totale dell' edificio. Vorrei però che si avvertisse, che allora quando si adorna una parte sola dell' Architettura, e si abbandona povero e disacconcio il rimanente,

è

è difetto grandissimo. In una gran Città vidi una gran Chiesa, il superior della quale era mio famigliare. Aveva io notato che il fregio, che girava all' intorno, era benissimo ornato d' un giro di fogliami di esatto lavoro, ma tutto il resto era nudo di un ordine poverissimo. Io richiesi una volta il Superiore di questa deformità, ed ei mi rispose che avendo la Chiesa apparati ricchissimi questa sola parte nelle gran feste si lasciava scoperta, onde avevano avuto ragione i di lui predecessori di caricarla di ornamenti, ed io gli soggiunsi che la di lui Chiesa non doveva esser veduta da alcuno se non che apparata. Regola peraltro è che ne' soverchj ornamenti conviene esser cauto, specialmente quando non possa tutto l' edificio adornarsi a proporzione.

Ma se in veruna cosa si sbaglia a dì nostri, ciò succede negli ornati degli Altari. Comunemente non s' intende o non si sà che gli ornamenti i quali si adattano agli Altari, altro non rappresentano che l' esterior parte d' un piccol tempietto che v' invita al culto di qualche Santo dipinto nel quadro, quasicchè la cella interiore sia chiusa. Ne sussistono le

for-

forme esemplari nel Panteon, e consistono in due preziose colonne col corniciamento e fastigio al disopra. Talora le colonne si raddoppiarono laddove volea farsi un' opera più grandiosa, ma sempre in linea retta, qual' è nel Gesù di Roma la gran Cappella che vi fece il Cardinal Negroni dedicata al grand' Apostolo dell' Indie San Francesco Saverio, e che il mio Maestro Don Filippo Juvara solea dire che era la più bella e magnifica che fosse in Roma. Si cominciò a sporgere in fuori questo ornato di colonne in forma di una sezione di circolo, e questo ancora camminava benissimo, rappresentandoci la fronte e l' ingresso di un sacello sferico. Ma i nostri non sò se Architetti, o scarpellini hanno introdotto di tagliar la cornice, e tirar fuori le due colonne di mezzo per un terzo più delle colonne laterali. Ma io domando loro: dove appoggi l' Architrave? mi diranno che per due terzi appoggia sulla colonna vicina, e per un altro terzo stà in aria; ed io replico, e dimando se questa sia ragione di Architettura? Con pari ragione, o per meglio dire senza ragione, si tiran fuori sovente le due colon-

lonne laterali, e ciò che è peggio per lo più il giro di queste non corrisponde all' andamento del corpo, ma vi si presentano alla veduta con un angolo acuto, la direzione del quale non si sà da qual punto venga, o dove vada a finire. Veramente queste sconciature provengono dal vizio della pianta; ma io credo che la prima embrione di quest' opere abbia avuto principio dall' alzato senza punto badare se così fatti ritrovati potrebbero sussistere nel reale, il che avrebbero potuto scoprire dal ben considerarli nella lor pianta. Si spezzano in questi capriccj marmi bellissimi, e vi s' impiega il doppio della spesa che avrebbe richiesto un' opera regolare e da esser lodata. Altro disordine è pur anche il non fissar dapprincipio un disegno metodico, che servir debba per tutte le cappelle, onde non abbia da vedersi nelle Chiese tanta diversità di sempre capricciosi disegni; anzi vorrei che l' invenzione fosse una sola, una la misura, ed uno il colore de' marmi. Questa varietà ripugna alla maestà, all' occhio, e per valermi di una piacevole espressione del mio lodato Juvara, queste cappelle formano una spe-

cie di mercato di marmi esposti in vendita, da prescieglersi dai compratori. Nelle antiche Chiese perfino all' undecimo secolo non v' era che un altare, ed i fedeli andavano esenti da così fatte sconciature; ma la grande abbondanza de' Preti ha introdotto la necessità di moltiplicare gli Altari.

Ho accennato poco sopra che da alcuni Architetti poco s' intende che cosa sia la parastata, ed il vero uso che debba farsene; ma il fatto si è che da alcuni troppo confidenti neppur s' intende che cosa sia la colonna, la quale bene spesso viene scontrafatta in istravaganti invenzioni. Ci vengono di Germania interi libri pieni di nuove forme di Architetture, e ciò che è peggio, si trovano artefici, che le propongono, ed altri che le approvano, e le fanno eseguire, di che fu molto rimproverato, e derisò nel libro sopracitato il famoso Monsù Cartoccio, dove appunto si descrivono parecchj di questi mostri; ma fra gli altri è notabile quell' espediente di far nascere da una base molto ben letamata un cavolo progenitore, dal quale si propaga una serie di broccoli che fan l' ufficio di una colonna che regge al gran peso del cornicianen-

to,

to, sebbene ancor questo sia composto di caulicoli. Quest' Architettura d' ordine botanico non è molto differente dall' altro d' ordine Ostreaceo, nel quale le ostriche malleabili si diffondono in tante, e così strane forme, e si avviticchiano, e si aprono e ristringono quanto bisogna per prendere l' ufficio gravosissimo delle colonne. Io per me a questi lavori Ostreacei darei volontieri un ostracismo, e relegarei questi libri colà nel Missisipi o nella Tartaria più Orientale verso i confini della China, perchè vi si esercitassero que' bravi abitanti. Che se li avesse veduti il mio Don Filippo Juvara, che soleva chiamare il Borromino col titolo del Calvino fra gli Architetti, certamente avrebbe deciso che gli Autori di queste inezie fossero tanti Maometti, o altrettanti Alì, o tutto quel di peggio, che abbia mai prodotto l'Arabia dopo il Caffè. Che se Marziale contò fra i miracoli quell' Altare di Diana composto di corna, che detto avrebbe mai se avesse veduto non un Altare, che era poi finalmente una base quadrata, ma tutto un ornato di Architettura fornita di corna, sino a farne un ordine d' Architettura distinta con questo nome?

Il lume avea diritto per lo passato di entrar nelle fabbriche per via di aperture regolari. Questi libri all' incontro ci suggeriscono finestre fatte a cuore, o sull' andare di quella nota con che i Leggisti contrassegnano il paragrafo; almeno almeno si vuole la figura della finestra composta di un mistilineo, dove ogni lato s'incurva, non che l' Architrave. All' incontro la ragione di tutti i vani richiede che almeno i fianchi sien retti. Anche i buoni Architetti alle volte hanno inclinato alquanto li stipiti delle finestre, cosicchè da cima si avvicinassero alquanto, come si osserva nel postìco del Palazzo Farnese in Roma verso la strada Giulia, ma la ragione della maggior fermezza che allegavano di una tal figura è piuttosto speculativa che pratica, e con poco e niun vantaggio rende molta deformità così al di fuori, che al di dentro, e non è da seguirsi. La proporzione delle finestre più regolare è che l' altezza sia il doppio della larghezza o poco di più ne' piani nobili; un poco minore nei men nobili, e di un quadro nei mezzanini, e meno ancora di un quadro delle camere che stanno a tetto. La larghezza però sia co-

mune in tutti i piani, e per sino in quello del tetto, ma tutte stieno a piombo in qualunque piano si sieno. Deforme cosa è che le finestre in ogni fila sieno in numero pari, poichè il vederne due sopra il portone rende molta deformità, dovendone esser una sopra l' ingresso principale, che se si vuole, si può fare ancora arcuata, tanto più che questa con le altre due di mezzo debbono, come sopra io dicea, illuminare una galleria. Questo sì che facendosi arcuate, deve il muro sporgere più in fuori a cagione della diversità che fanno nelle ale de' fianchi, e per compensare l' indebolimento che ne soffre il muro per la maggior larghezza di questi vani. Per rapporto a questi una cosa mi rimane a dire, che non solamente par frivola, ma ancora ingiuriosa al Lettore con ricordargli, che l' ingresso di un Palazzo o di una casa grandiosa debba stare nel punto di mezzo della facciata, al quale prima di tutto si dirige l' occhio, e quì vuol vedere un oggetto notabile, che divida poi in due parti uguali i lati dell' edificio. E certamente senza affaticare i nervi laterali dell' occhio per considerare i due spazj a de-

stra e a sinistra, al primo sguardo conosce subito che questo tale oggetto stà precisamente nel mezzo. Replico, che mi parrebbe questo avvertimento una cosa frivola, se non avessi osservato che spessissimo vi si manca, e che il portone si colloca fuor del mezzo, ond' è che l' occhio deve andare a cercar questo punto, e per giudicare del buon ordine deve andare a contar le finestre dell' uno e dell' altro lato. Questo può procedere o da qualche aggiunta fatta dal Padron di casa dall' uno de' lati, o dall' intenzione di farla dall' altro fianco più breve, ma il più delle volte nasce da una inavvertenza nella distribuzione delle parti interne di tutto il complesso. Alcune volte ho osservato, che si è preso il cattivo ripiego di due portoni in eguale distanza, uno vero ed un altro finto, ma da questa necessità deve sempre guardarsi l' Architetto. Anche nella distribuzione delle finestre spesse volte si manca col non saperle disporre in distanza uguale, distribuendo i muri interni in maniera che ogni camera ne abbia due, ed i salotti anche tre, ma con li muri interiori più o meno vicini ai lumi che lor

si

si danno. Per questo oggetto disegnata in pianta la facciata conviene prima di tutto segnarvi li spazj delle finestre, e poi adattarvi al di dentro la division delle camere, come appunto esattamente fu eseguito nella gran corsia del Palazzo Ducale di Pesaro, quantunque l'ingresso non sia da quella banda, ma dalla parte che guarda la piazza. Che se poi per qualche necessità fosse necessario o nelle estremità de' cantoni, o in altro sito o ristringere, o dilatare lo spazio, è necessario o con una risega o risalto da cima a fondo dell' edificio distinguerlo, cosicchè questa parte sia come separata, e l'occhio si contenti di ritrovare la proporzione in tutto il restante, che viene a formare l'intiero dell' edificio.

Io (Dottissimo Sig. Abate) non ho preteso in queste osservazioni di prescriver legge, giacchè quest' arte è di quelle libertine, che non han ricevuto precetti da verun superiore, se non in quanto è piaciuto di accettarle agli individui professori del corpo Architettonico, nè se in questo vi fosse una podestà legislativa, io potrei aspirare forse appena ad aver sessione nella camera bassa. Ho detto soltanto ciò che io ne pensi; e lasciando all'arte la

sua

sua primiera ed antichissima libertà professo di non passare più innanzi del mio privato compiacimento, allor quando vedrò che tutto sia fatto secondo la ragion dell' Architettura, o della mia privata disapprovazione, quando veda fatto in contrario. E che? Quando l' Architettura voglia conservarsi la sua ingenita libertà, avrà questa a togliersi agli spettatori? Ciò che si espone al pubblico, porta seco il gran privilegio a favore di chi lo mira di giudicarne a suo talento. Io non entro ne' diritti degli Architetti, perchè non son tale, avendone apparato soltanto quanto basti per istruire alquanto il senso comune, come son coloro che senza esser Pittori, godono del privilegio comune di giudicare della perfezione o imperfezione dell' opera, e tal volta vi notano dei veri difetti, che al Pittore animato dall' estro sono sfuggiti. La cote non taglia il legno, ma abilita il ferro a ridurlo in che forma vuole. Così m' insegna Orazio nella dottissima sua lettera ai Pisoni.

. . . . *Fungar vice cotis, acutum*
Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi.

FINE DEL TOMO PRIMO.

SBN
610183

L' EDITORE

NOn esistendo nella Oliveriana l' Autografo di questa operetta, disperavamo di poterla ripurgare dagl' infiniti errori de' quali l' avea maculata l' Edizione Calogeriana. Fortunatamente venne in nostro soccorso la gentilezza del Signor Avvocato Francesco Passeri degno figlio dell' Autore, che non ebbe difficoltà di comunicarci le Schede paterne, col mezzo delle quali abbiamo potuto sanar molti luoghi: Ma queste non erano che gli abozzi slegati, e disordinati, onde ancora rimarrà molto luogo all' Emendazione. Dovevamo questo avviso ai Leggitori cortesi perchè rilevando essi le varietà dalla Calogeriana, non credessero che queste siano state fatte o a capriccio, o ad oggetto di mostrare la nostra sufficienza.

Fig. I.

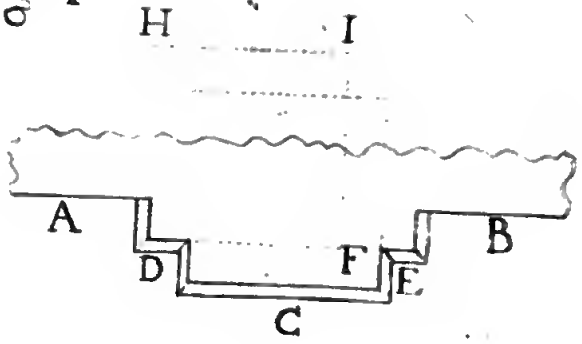
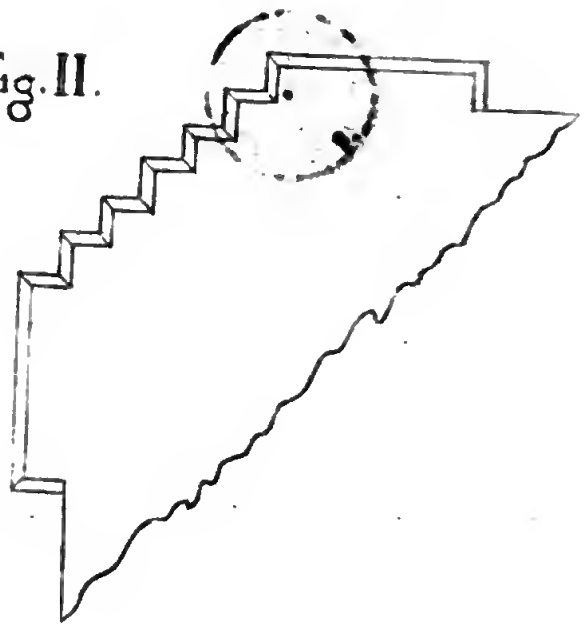
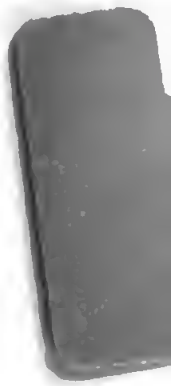
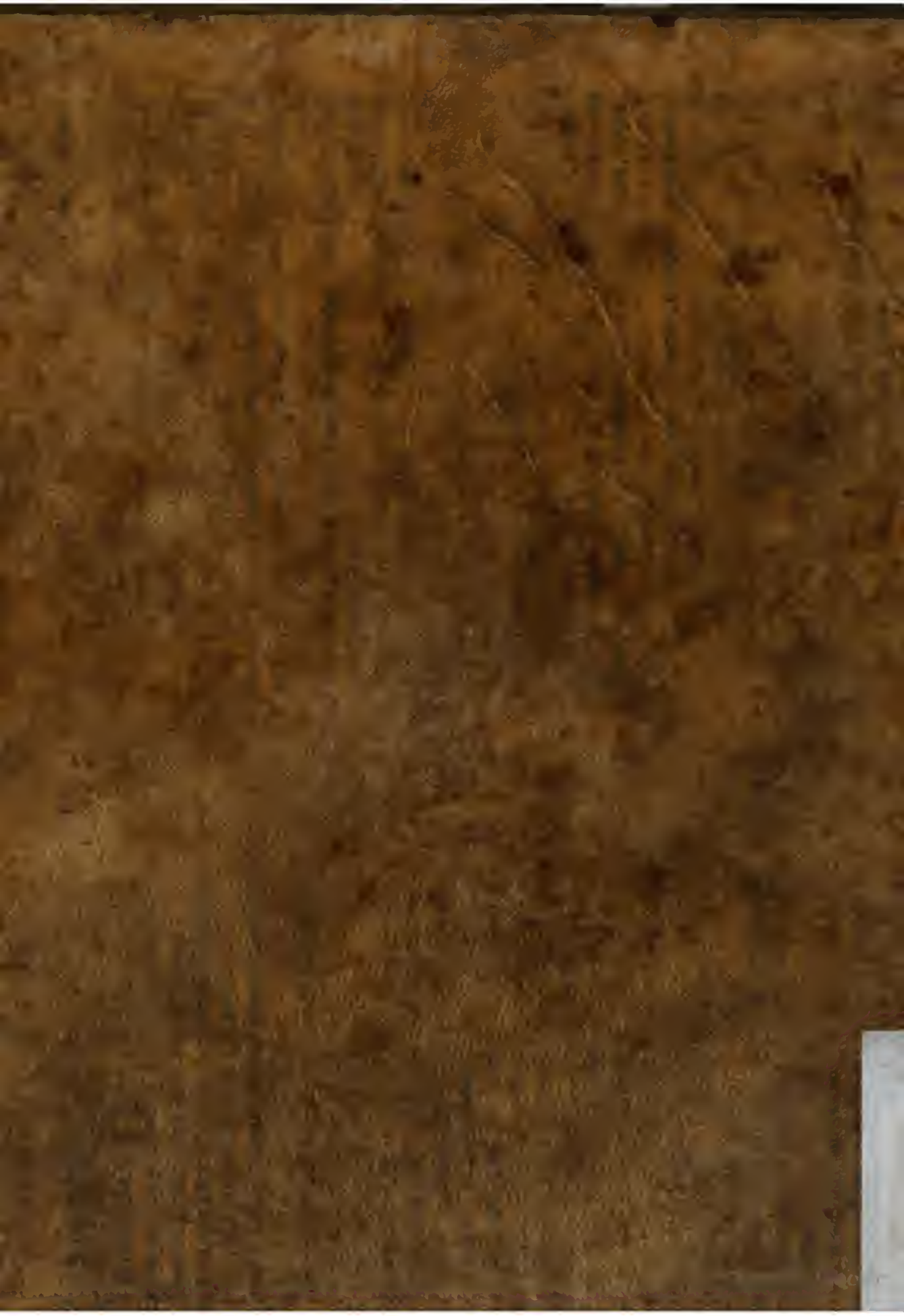


Fig. II.



Biblioteca Nacional V. R.
MADRID



Digitized by Google